This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

BIBLIOTHÈQUE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CATALOGUE BIBLIOGRAPHIQUE,

DRESSÉ EN HUIT CLASSES,

AVEC NOTICES ET REPRODUCTIONS MUSICALES DES PRINCIPAUX OUVRAGES DE LA RÉSERVE,

PAR

J.-B. WECKERLIN,

BIBLIOTHÉCAIRE.

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

1885.

BIBLIOTHÈQUE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

BIBLIOTHÈQUE

DU

140

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CATALOGUE BIBLIOGRAPHIQUE,

ORNÉ DE HUIT GRAVURES

AVEC NOTICES ET REPRODUCTIONS MUSICALES DES PRINCIPAUX OUVRAGES DE LA RÉSERVE.

PAR

J. B. WECKERLIN,

BIBLIOTHÉCAIRE.

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

1885.

Gesellschaft
Musik
Berlin
1-12
Tafel

PRÉFACE.

Qui n'a parcouru avec un vrai plaisir le volume intéressant, modestement intitulé : *Catalogue des livres composant la Bibliothèque poétique de M. Viollet-le-Duc?* Presque tous les poètes français, grands et petits, passent devant les yeux du lecteur, accompagnés des fines observations, des citations précieuses et des savantes critiques de l'auteur. Dans une page ou deux, quelquefois moins, M. Viollet-le-Duc vous initie à l'œuvre entière du poète, et l'on sait à quoi s'en tenir.

Or, il existe aussi un certain nombre de petits livres rares sur la musique : il y en a même quelques-uns qui sont grands : on ne les jugera pas à leur taille. Ces trésors des archives de l'art musical n'ont été feuilletés que par quelques savants... et par les bibliothécaires chargés de les conserver. Le but de ce livre est de donner quelques renseignements sur le contenu de ces ouvrages du seizième et du dix-septième siècle. Ils sont, pour la plupart, en latin, en allemand, en italien, en anglais, quelques-uns en espagnol; le petit nombre est en français.

La simple traduction des titres nous semblait déjà avoir son utilité pour les musiciens, auxquels la profession de leur art ne laisse pas toujours le temps nécessaire pour se familiariser avec les langues étrangères; mais un titre ne dit pas tout, tant s'en faut : nous y avons joint une courte analyse de l'ouvrage, ou seulement la citation du contenu des chapitres, ayant à cœur de donner le plus de renseignements possibles, dans un cadre relativement restreint.

Un catalogue vous dit généralement, après le titre et la date

de l'ouvrage, que le volume est in-8° ou d'un autre format, relié en parchemin, tant de feuillets non paginés, une légère piqûre de vers à tel feuillet, une cassure à telle marge, etc. Cela ne donne certainement pas la moindre idée de ce que contient l'ouvrage.

Il nous a semblé logique de développer davantage les notes sur des ouvrages peu connus, et par suite peu ou inexactement décrits, ou enfin non mentionnés par les bibliographes de la musique.

On ne peut, il faut l'avouer sincèrement, faire un travail de ce genre, sans recourir souvent à la *Biographie des Musiciens* de Fétis ; nous avons même pensé que c'eût été faire un double emploi que d'analyser certaines œuvres déjà décrites par le savant musicographe, notre maître à tous.

Puisqu'on trouve un assez grand nombre de titres, de dates à rectifier dans Fétis, lui, un homme si savant, combien, à plus forte raison, ne va-t-on pas trouver de rectifications à faire dans ce volume. Il y en aura d'abord parmi les traductions des titres : ce vieux latin de haute cuisine n'a pas toujours permis de deviner ses énigmes, même avec le secours de Du Cange.

La lecture d'un livre du genre de celui-ci est, nous le savons fort bien, d'une digestion lente : les ouvrages de musique, tant anciens que nouveaux, traitant les mêmes matières, reproduisent forcément les mêmes détails ; de là des répétitions incessantes, si bien que l'analyse de tel traité ressemble, à s'y méprendre, à celle d'un autre, et nul moyen d'y semer de la diversité.

Les ouvages catalogués ici ne le sont pas, tant s'en faut, au même titre de rareté; quelques-uns d'entre eux n'ont été cités que pour compléter l'œuvre d'un même auteur.

Quant aux dates, on se tromperait souvent si l'on voulait les prendre comme un titre de rareté : il y a des ouvrages du dix-neuvième siècle devenus aussi rares que ce qu'on appelle des livres anciens. Comme il fallait cependant se borner par une

époque, nous nous sommes arrêté au commencement du dix-huitième siècle (1).

Le petit nombre d'ouvrages catalogués ici ne comportait pas de division rigoureusement systématique, et la simple lettre alphabétique par nom d'auteur nous a paru le moyen préférable pour la facilité des recherches. Nous donnons trois séries, la première comprenant les *traités anciens, écrits divers sur la musique, thèses, dissertations,* etc. La seconde division renferme ce qu'on appelle la *musique pratique : partitions anciennes et rares, cantiques, madrigaux* avec leur table, etc. ; enfin la troisième partie peut être considérée comme un *appendice* sur l'ancienne *école française du clavecin.*

Cette suite de livres, rares pour la plupart, ne représente qu'une petite partie de la Bibliothèque du Conservatoire, la moins explorée, celle qu'il fallait faire connaître d'abord. Nous n'y avons pas compris un grand nombre de raretés à divers titres, comme l'*Eritrea* de Cavalli, l'*Orfeo* italien, l'*Ezio* de Gluck, la *Léonore* (1808) de Beethoven, les œuvres de Purcell, d'anciennes éditions de Haendel, de Carissimi, etc. ; ni les reliures de provenances royales ou princières, ni les autographes, ni la collection des portraits, ni les inventeurs de notations musicales, etc.

Ces divisions intéressantes auront leur tour, si Dieu nous prête vie, et ce sera une tâche beaucoup moins rude et moins ingrate que celle par laquelle nous avons commencé.

Observons, en terminant, que tous les catalogues ont un défaut, auquel on ne peut obvier, c'est qu'au moment où ils paraissent il leur faudrait déjà un supplément : une bibliothèque est un être vivant qui grandit tous les jours, dont le lendemain ne ressemble jamais à la veille, par suite des acquisitions incessantes : une bibliothèque marche, marche toujours et ne s'arrête jamais.

(1) Très peu d'ouvrages cités dépassent cette date, si ce n'est dans la troisième et dernière division.

NOTICE

SUR LA

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

La Bibliothèque du Conservatoire a été créée en même temps que l'École dont elle fait partie. La loi du 16 thermidor an III (3 août 1795) porte à l'article X : « Une bibliothèque nationale de musique est formée dans le Conservatoire : elle est composée d'une collection complète des partitions et ouvrages traitant de cet art, des instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages, qui peuvent par leur perfection servir de modèles. »

« Les objets devant former la Bibliothèque du Conservatoire, en conséquence de l'article X, seront choisis dans le dépôt formé par la commission temporaire des arts, par une commission d'artistes musiciens, dont le comité d'instruction publique nommera les membres. »

Le dépôt en question était composé de livres et de partitions, réunis par suite du séquestre mis sur les biens des émigrés. Un heureux hasard nous a fait acquérir, il y a quelques années seulement, dans une vente publique, les divers inventaires des partitions et pièces de musique provenant des hôtels de Clermont d'Amboise, de Boutin, de Grimm, de Crussol, de La Borde, de Lauraguais, de Lostanges, d'Esclignac, de Fitz-James d'Harancourt et Bellinaye, de Durfort, de Broglie, de Balleroy, de Seignelay, de Condé, de la Galosière, d'Harcourt, de Conti, de Montmorency, de Maubec, de Brissac, de Vergennes, de

Jerningham, de Roquefeuille, de Beaumont, d'Egmont Pignatelly, et quelques autres.

Ajoutons que beaucoup de ces bibliothèques d'amateurs n'étaient remarquables ni par les œuvres, ni par le nombre des partitions. Plusieurs de ces collections ont d'ailleurs été restituées, et on a eu soin de le consigner. Les *accusé* de réception sont tous signés par le compositeur Bruni, qui avait été nommé, par le Directoire, membre de la commission temporaire des arts. Les dates de ces reçus sont entre l'an 4 et l'an 6 (1795 et 1798).

Les partitions provenant des Tuileries et de Versailles sont assez nombreuses, la plupart reliées en maroquin, avec les armes des princes et des princesses qui en avaient été les possesseurs.

De même qu'il en arrive pour toute création nouvelle, les choses allaient lentement pour l'organisation du Conservatoire, malgré toute l'activité de Sarrette, le premier directeur (1). Ainsi ce n'est que le 15 messidor, an IV (3 juillet 1796) que nous voyons apparaître un premier règlement, dans lequel on lit : « La Bibliothèque du Conservatoire est publique. Le bibliothécaire est responsable des ouvrages et instruments faisant partie de la bibliothèque ; il ne doit, sous aucun prétexte, en permettre la sortie. »

Nous allons faire suivre ici une série de lettres se rapportant à la bibliothèque, et qui nous semblent à leur place.

« Paris, le 22 messidor, an VI (10 juillet 1798).

Le ministre de l'intérieur au citoyen Sarrette.

Citoyen, je vous préviens que j'ai autorisé le conservateur du dépôt littéraire des Enfans de la patrie à vous livrer, moyennant récépissé,

(1) Le titre de Sarrette était alors : *Commissaire pour l'organisation du Conservatoire.*

les ouvrages de musique que vous avez choisis dans ce dépôt pour la bibliothèque du Conservatoire, dont vous m'avez adressé le catalogue.

Salut et fraternité.

Estournaux. »

« Paris, le 20 thermidor, an VI (7 août 1798).

Le ministre de l'intérieur au citoyen Sarrette.

Citoyen, je vous préviens que j'ai autorisé les conservateurs de la bibliothèque nationale à mettre sous récépissé à votre disposition, pour la bibliothèque du Conservatoire de musique, les ouvrages relatifs à cet art, qui sont arrivés d'Italie avec le grand convoi.

Salut et fraternité.

François de Neufchateau (1). »

« Paris, le 5 fructidor, an VI (21 août 1698).

Le ministre de l'intérieur au commissaire chargé de l'organisation du Conservatoire de musique.

Citoyen, conformément à la demande que vous formez par votre lettre du 1^er^ fructidor, je vous autorise à faire rechercher et à mettre en réserve dans les dépôts littéraires de Paris et de Versailles les partitions de musique et les ouvrages traitant de cet art, qui doivent composer la bibliothèque du Conservatoire, par suite des dispositions de la loi du 16 thermidor, an III.

Votre recherche finie, vous m'adresserez le catalogue des ouvrages que vous aurez choisis, avec la désignation des dépôts où ils se trouvent, afin que je puisse autoriser les divers conservateurs à vous les livrer.

Salut et fraternité.

François de Neufchateau. »

---

(1) Dans un article de la *Revue musicale* de 1829, tome IV, page 577, M. Fétis alors bibliothécaire du Conservatoire, parle de caisses de livres et de partitions qu'on devait envoyer d'Italie en France, et en déplore la perte, par suite de l'insouciance de M. Kreutzer. La lettre du ministre qu'on vient de lire, n'est pas d'accord avec l'assertion de M. Fétis.

« Paris, le 5 frimaire, an VII (14 novembre 1798).

Le ministre de l'intérieur au citoyen Sarrette.

Citoyen, je vous préviens que le conservateur du dépôt littéraire, dit des Cordeliers, est autorisé à vous livrer pour la bibliothèque du Conservatoire de musique, les ouvrages portés sur l'état qui accompagnait votre lettre du 27 brumaire.

Salut et fraternité.

François de Neufchateau. »

« Paris, le 30 brumaire, an VII (20 novembre 1798).

Le ministre de l'intérieur au bibliothécaire du Conservatoire de musique (1).

Citoyen, je vous préviens que j'ai autorisé les conservateurs des dépôts des Capucins-Honoré et de la rue Antoine à vous livrer, moyennant récépissé, les ouvrages que vous avez choisis dans ces dépôts pour la bibliothèque du Conservatoire de musique et dont vous m'avez transmis les catalogues.

Salut et fraternité.

François de Neufchateau. »

On vient de voir les bonnes dispositions et même l'empressement du gouvernement à approvisionner cette bibliothèque naissante : malheureusement toutes ces collections se ressemblaient plus ou moins, et ne fournissaient que des doubles de Lully, de Campra, de Destouches, de Mondonville, de Monsigny, de Dalayrac, de Grétry, de Duny, etc. Il y a maint opéra de Dalayrac ou de Monsigny, dont le Conservatoire possède dix-huit

(1) Le citoyen bibliothécaire, qui était alors Langlé, embrouillait sans doute un peu les choses, car en marge de cette lettre on lit la note suivante : « Le cit. bibl. est prié de faire à l'avenir des états particuliers des livres qu'il choisira dans chaque dépôt. »

ou vingt exemplaires ; mentionnons encore les innombrables recueils d'ariettes italiennes et françaises, qui étaient alors en grande faveur.

La bibliothèque de Lauraguais est une des plus intéressantes, tant par la variété des ouvrages que par leur choix ; c'est celle qui renfermait le 1er acte des *Peines et des plaisirs de l'amour*, par Cambert, et une suite assez complète des œuvres de Lully et de Rameau.

Les partitions les plus précieuses, comme le *Bourgeois gentilhomme*, les *Cantiques de Racine* avec la musique de *Moreau*, et surtout la *Collection Philidor*, nous viennent des bibliothèques de Versailles et des Tuileries, où elles ont fait partie des collections personnelles du roi Louis XIV et de ses successeurs.

Beaucoup de ces volumes, uniques par leur provenance, sont restés pendant des années à l'état de liasse ; ils se trouvent actuellement sous vitrine.

On ajouta plus tard à ce premier fonds un certain nombre de partitions italiennes des maîtres de la fin du dix-huitième siècle, Cimarosa, Paisiello, Generali, etc.

Nous avons dit plus haut que l'organisation du Conservatoire s'accomplissait très lentement ; la bibliothèque suivait forcément la même marche : en 1807, où l'abbé Roze en prit possession, son prédécesseur, François Langlé, n'avait pas encore classé les volumes, entassés les uns sur les autres dans trois pièces.

M. Roze voulut faire mieux, et nous trouvons dans ses notes personnelles qu'il « imagina dès le moment de son installation un genre de catalogue qui lui a coûté un travail énorme. Il est intitulé : *Appel général de tous les auteurs dont la bibliothèque possède quelques ouvrages.* » C'était un peu long ; aujourd'hui on emploie le mot *Catalogue général*, dans toutes les bibliothèques.

Nous copions encore l'abbé Roze : « En 1809, les catalogues étaient à peine finis, qu'il a fallu en refaire entièrement plusieurs, parce que ces catalogues indiquaient en même temps la

salle et le numéro des cases où se trouvaient les ouvrages. L'ordre de se resserrer en *deux* salles me fut donné, afin de pouvoir bâtir le grand escalier : en pareil cas il est difficile d'éviter la confusion. »

C'est à cette époque que l'abbé bibliothécaire fit copier en partition 14 œuvres de quintettes de Bocherini (2,519 pages).

« En 1811, le ministère de l'intérieur envoya 118 articles de différents genres de musique et de liturgie. On acquit aussi 46 partitions gravées ou manuscrites. »

Cette même année 1811 la veuve de F. Giroust, qui avait été surintendant de la musique du roi Louis XVI, proposa l'achat des œuvres de son mari.

Dans sa lettre aux administrateurs du Conservatoire, elle dit :

C'est avec une profonde douleur et même avec un sentiment de honte, que je me vois forcée, par les rigueurs de ma fortune actuelle, d'entrer avec vous en pourparler de finance, surtout d'après l'austère économie dans laquelle vous paraissez vous renfermer, et aussi à laquelle il m'a été très recommandé de me conformer. Dans le désir que j'ai de rendre aux arts et à la postérité le trésor qui est entre mes mains, je trouverais bien plus honorable, pour la mémoire de mon regrettable époux et pour moi-même, de vous en faire, Messieurs, l'hommage sans restriction, que de me voir réduite à descendre à la demande d'une somme qui, comme vous le sentez sans doute vous-mêmes, sort entièrement des lois de la comparaison : car, puisqu'il faut absolument vous articuler un prix, c'est *quatre mille francs* que je vous demande de toute la musique dont il s'agit.

Veuve Giroust, née de Beaumont.

3 juin 1311.

Cette proposition ne fut pas acceptée (1).

L'abbé Roze achète une *Histoire de la musique* par le *père Martini*, trois volumes à 9 livres, et un Kircher (*Musurgia*) à 5 francs.

(1) Voir cette acquisition en 1818.

A la sollicitation du bibliothécaire, le gouvernement lui accorda deux mille quatre cents francs, pour acheter de Selvaggi une collection manuscrite d'œuvres de *Durante*, en dix-huit volumes (1).

Enregistrons aussi 54 ouvrages sur la musique, offerts par diverses personnes.

Au mois de juillet 1812, la bibliothèque reçoit d'un dépôt de Versailles environ 300 ouvrages, parmi lesquels un certain nombre d'incomplets. Cet envoi renfermait des œuvres dont on ne faisait pas alors un très grand cas, mais qu'on sait mieux apprécier aujourd'hui, ne citerions-nous que : les *Psaumes de David*, par Abeille, autographe, avec dédicace à Mme de Maintenon, à ses armes; les *Sonates de Corelli*; les *Pièces de clavecin* de Dagincourt; le *Bourgeois gentilhomme* de Lulli et Molière; les *Cantiques de Marchand*, aux armes de Mme de Maintenon; les *Chœurs d'Esther*, de Racine, mis en musique par Moreau; les *Pièces de luth*, par Perrine, et tant d'autres volumes aux armes de Louis XIV ou des princes du sang, pièces rares et précieuses, auxquelles l'abbé Roze préférait de beaucoup les quintettes de Boccherini qu'il avait fait copier, et qui venaient enfin d'être reliés, après deux ans d'attente... de fonds.

L'année 1813 est consacrée à faire relier une centaine de volumes. L'abbé Roze mentionne qu'il a prêté à M. Regnault de Saint-Jean d'Angéli le livre sur l'*Histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck*, et qu'on ne le lui a jamais rendu. Enfin, dans une autre note, il dit : « A la fin de 1813 le jeune Boutroi fut obligé d'avouer qu'il avait volé plusieurs ouvrages, et la peur lui en fit avouer quelques-uns de plus. »

---

(1) Cette copie valait bien deux cents francs. Ce même Selvaggi vendit à Perne une copie des traités de *Tinctor* et un *Cerone*, certainement à des prix infiniment plus doux. Voyez Fétis, à *Selvaggi*, *Biographie des musiciens*.

M. Adam (le père) offre ses ouvrages pour le piano.

Le 10 janvier 1814, « le bibliothécaire fut chargé d'aller chez la veuve de M. Framery, pour y choisir ce qu'il y avait de meilleur à prendre dans ses musiques, dont il y avait un legs particulier pour la bibliothèque. »

Le compositeur Martini (Jean-Paul-Égide) réclama les trois partitions qu'il avait composées pour les fêtes publiques de la Révolution. On les lui refusa, mais il fit de nouvelles instances auprès de l'administration, qui les lui rendit quelques mois plus tard : « On ne les a pas retrouvées après sa mort (1). »

Sarrette avait fondé, organisé et dirigé le Conservatoire pendant vingt-six ans : aussi ne manquait-il pas d'envieux, nous passerons sous silence cette question délicate.

En 1814 (28 décembre), M. de Montesquiou, ministre de l'intérieur, supprima le Conservatoire, et voici la note que donne l'abbé Roze : « A cette époque le Conservatoire fut quelque temps fort incertain sur le sort qui l'attendait. Les jeunes exécutants dans les exercices prétendaient devoir faire main basse sur toute la musique des exercices et sur les instruments qui avaient été achetés et payés par le produit de ces exercices.

« Ils trouvèrent d'abord dans le bibliothécaire une opposition formelle. Ils s'assemblèrent trois ou quatre fois, et vinrent commencer une espèce d'inventaire, ce qui leur prit heureusement beaucoup de temps, pendant lequel on forma enfin une nouvelle école de musique. »

Le 23 mars 1815, Sarrette fut rappelé à sa direction par le ministre Carnot, et confirmé dans cette place le 3 août, même année.

L'année terrible n'était pas finie : « En septembre 1815,

(1) Martini, par peur ou par repentir, a évidemment détruit ces trois partitions; mais comme le Conservatoire en possède les parties détachées, on pourra les reconstituer au besoin.

M. le baron d'Ottenfels, chambellan et commissaire de S. M. l'empereur d'Autriche, se présenta à la bibliothèque, avec un ordre de M. le baron de Metternich, pour enlever environ 76 volumes. »

« Le bibliothécaire en informa d'abord le ministre de l'intérieur, après avoir provisoirement refusé d'accéder à cette demande, en priant M. d'Ottenfels de lui donner quelques jours de réflexion. Le commissaire, extrêmement honnête, accorda tout ; cependant il prévint que si on mettait de la résistance, il viendrait avec cent hommes de la garde impériale (1), qui culbuteraient la bibliothèque.

« Le ministre répondit de ne céder qu'à la force. Alors le bibliothécaire remit les objets réclamés, et obtint le temps de faire copier quelques morceaux précieux par messieurs Perne et Eler.

« Ce qui fut rendu se monte à 68 volumes, contenant des madrigaux à quatre, cinq et six voix, des auteurs les plus anciens et les plus rares aujourd'hui, tels que les *Motets de la couronne*, par Josquin, etc. »

La liste autographe du baron d'Ottenfels ne contient que quarante numéros, et nous avons lieu de penser que l'abbé Roze n'a pas donné plus qu'on ne réclamait.

On lit en titre de cette liste : *Venise, Opere di musica stampate, prese dalla C. R. Biblioteca di Venezia dalli signori Berthollet e Monge, commissarii Francesi*, addi 11 ottobre, 1797.

Presque tous ces volumes sont des recueils de madrigaux italiens des maîtres du seizième et du dix-septième siècle, fort précieux, qui se trouvaient à Venise, lors de l'occupation française. Les motets de la couronne (*Mottetti della Corona*) étaient au nombre de ces raretés ; c'est une collection imprimée à Fossombrone par Petrucci en 1519. Nous mentionnerons

(1) Paris était occupé par les alliés.

encore : *La Cetra d'Apollo,* de Grossi, Venise, 1673. — *Les Chansons* de Gombert, sans date. — Ludovico Balbi, *Musicale essercizio,* Venezia, 1589. — *Toscanello della musica,* di Pietro Aaron. — Tarquinio Merula, *Dialogo musicale ;* Artusi, *Arte del Contrappunto,* Venezia, 1598. — Tacconi, *Pratica di musica,* 1596. — *La Dafne,* de Gagliano, 1608. — Corradi *Straraganze d'amore,* Venezia, 1616. — Orlando de Lassus, *le Lagrime di S. Pietro,* del Transillo, 1598. — Giulio Caccini, *l'Euridice,* Firenze, 1600. — *Toccate d'intavolatura,* de Merulo, 1598. — *Musica de Gafori,* Brescia, 1497, etc.

A la fin :

« Le soussigné, commissaire de Sa Majesté impériale, royale et apostolique, reconnaît avoir reçu de Monsieur l'abbé Roze, bibliothécaire du Conservatoire de musique et de déclamation, les ouvrages de musique ci-dessus désignés, à l'exception des n^os^ 21, 31 et 35 qui ne sont point arrivés audit établissement.

« Paris, ce 10 octobre 1815.

« Baron d'Ottenfels,

« Chambellan et commissaire de S. M. I. et R. A. »

A part les collections de Madrigaux, un grand nombre de ces ouvrages (techniques ou historiques) ont été acquis depuis par la Bibliothèque (1).

Fétis (2) parle de la partition *Le Straraganze d'amore,* de Flaminio Corradi, cet ouvrage paraît perdu. *Le Lagrime di san Pietro,* d'Orlando de Lassus (n° 35) s'est retrouvé depuis, il n'y a que les deux parties de *canto secondo* et *alto secondo,*

(1) Les ouvrages repris par le commissaire autrichien se trouvent sans doute dans la bibliothèque de Venise, car à Vienne, nous avons pu nous convaincre par nous-même qu'ils n'y ont pas été déposés.

(2) *Revue musicale,* 1829.

1595, *stampate in Monaco, appresso Adamo Berg;* on voit que la citation de Fétis est à rectifier, sans oublier *la Dafne,* de Gagliano, dont le nom est estropié.

Nous avons vu précédemment que Sarrette avait été remis en possession de la direction du Conservatoire au mois de mars, et confirmé dans ces fonctions le 3 août; il fut dépossédé de nouveau le 17 novembre 1815 (1).

Nous reprenons les notes de l'abbé Roze : « Dès le commencement de l'année 1816, M. de la Ferté, surintendant, s'occupa sérieusement de la réorganisation de l'école, et enfin, au mois d'avril suivant, elle fut en activité.

« Les jeunes gens de l'ancien Conservatoire revinrent encore sur leur projet de se partager le produit de la vente de la musique et des instruments, etc.

« Le bibliothécaire écrivit à ce sujet une longue lettre à M. Perne, nommé inspecteur général de l'école royale de musique et de déclamation, pour lui prouver l'injustice de ces réclamations, et les choses restèrent à leur place. »

Le 9 mars 1816, M. de la Ferté réclama 17 partitions qui avaient appartenu à son père, et qui en portaient les armes; on les lui rendit.

Au mois de juillet suivant, il y eut une inquiétude bien plus grande pour le bibliothécaire : « M. Des Entelles avait sollicité et obtenu du ministre de la maison du Roi qu'on lui rendît sa collection de livrets dramatiques; il s'agissait de plus de cinq mille pièces de théâtre. »

Quelques jours après, M. le surintendant, l'administrateur, les secrétaires et les acteurs du Théâtre-Français vinrent en compagnie de M. Vente, libraire, pour enlever ces pièces.

---

(1) On peut lire dans l'*Histoire du Conservatoire*, par M. Lassabathie, à partir de la page 42, une apologie de la direction de M. Sarrette. En 1830, on voulut rendre à Sarrette cette direction, qu'il refusa par amitié pour Chérubini, qui occupait alors cette place. Sarrette est mort à Paris en 1858.

L'abbé Roze démontra énergiquement à ces messieurs l'utilité et les services que cette collection rendait aux élèves du Conservatoire, et il fut convenu que le bibliothécaire mettrait son opposition par écrit.

Nous trouvons, en effet, à ce sujet, une lettre de M. Roze à M. de La Ferté. En résumé la collection nous resta.

Le 31 octobre, M. le surintendant autorisa le bibliothécaire à rendre à M. le duc de Duras les partitions qui portaient le nom de M^me^ la marquise de La Roche Lambert.

Au mois d'avril de l'année suivante (1817), cette même dame réclama encore des partitions, comme lui ayant appartenu; mais le roi venait de rendre une ordonnance qui enjoignait à tous les conservateurs et bibliothécaires de garder ce qui leur était confié, que toute réclamation à cet égard devenait nulle.

M. Richer, ancien pensionnaire de la chapelle du Roi (non le professeur du Conservatoire), fait don à la bibliothèque de vingt volumes de musique religieuse.

Ce n'est qu'en l'année 1818 qu'on acquit de la veuve Giroust les compositions religieuses de son mari, pour la somme de douze cents francs; c'était la même musique que cette dame avait proposée pour quatre mille francs, en 1811.

Le 15 juin 1818, le ministre envoie cinquante-huit partitions.

En décembre, le ministre accorde encore au Conservatoire 125 volumes, contenant principalement des airs détachés, et provenant de feu Nicolo Isouard. M. le surintendant envoie aussi quatre-vingt-sept pièces de théâtre.

Au mois de février 1819, le bibliothécaire signale comme un événement l'achat d'une copie d'*Il Convito d'Alessandro* de Haendel; l'inspecteur Perne, aussi bien que l'abbé Roze, avaient écrit à ce sujet à M. l'intendant général pour cette acquisition, en lui faisant observer qu'on ne connaissait en France qu'une seule copie de cet ouvrage, et qu'il ne faudrait pas laisser passer cette occasion; on en demandait soixante francs.

Le 11 février, le ministre de la maison du roi envoie quatre-vingt-sept pièces de théâtre.

Le 1er mars on retire de la Bibliothèque 219 ouvrages, tant partitions que pièces, pour les mettre dans le dépôt des classes. Il est ordonné en même temps de ne plus prêter dans les classes les volumes de la bibliothèque, que dans le cas où il y aurait des doubles.

L'abbé Roze mourut le 30 septembre 1819 ; ses dernières notes sont du mois de mai : c'était un zélé bibliothécaire qui avait pris ses fonctions à cœur, et qui a rendu de véritables services, grâce à son travail, à son intégrité et à son attachement au Conservatoire.

On a vu naître cette bibliothèque musicale, on l'a vue s'augmenter lentement par de petits achats qui, peu à peu, formèrent un noyau assez considérable ; on n'ordonnançait pas de grandes sommes à la fois, aussi a-t-on lieu d'être surpris de voir en 1820 un compte de huit cents francs pour l'acquisition de sept volumes de compositions du seizième et du dix-septième siècle, copies faites par Eler, professeur au Conservatoire, et acquises de sa veuve.

En 1823, on achète de Mme Andrieu, née d'Estrées, environ quatre-vingts volumes ou partitions pour la somme de 2,400 francs; l'un de ces volumes est un *Confitebor tibi Domine*, autographe signé ainsi : « *Fait à Rome par Andrea Grétry, né à Liège le* 11 *février* 1747.

Cette même année, 1823, le fils de Francœur cède au Conservatoire pour 451 francs la bibliothèque de son père (1), composée deux cent cinquante partitions, particulièrement des Lully, Campra, Colasse, Destouches, les partitions autographes de Francœur, l'*Orpheus Britannicus,* les œuvres de Leclerc, etc. Excellente acquisition. Par contre, les cent et quelques volu-

(1) L. I. Francœur avait été chef d'orchestre à l'opéra.

mes d'airs italiens provenant de Nicolo Isouard ne présentaient pas un grand intérêt artitisque. C'était une de ces occasions, où l'administration cherchait à secourir quelque veuve d'artiste bien plutôt qu'à satisfaire les demandes du bibliothécaire, qui généralement n'apprenait qu'après coup les achats du ministre ou de ses subordonnés.

Après avoir parlé, un peu en courant, de l'activité que l'abbé Roze a déployée pour enrichir la bibliothèque du Conservatoire, nous avons été bien surpris de ne pas trouver de renseignements de ce genre sur le passage de M. Fétis, qui fut bibliothécaire de 1827 à 1831.

M. Bottée de Toulmon, qui succéda à M. Fétis, était un homme actif, instruit et ardent. Bibliothécaire grand seigneur, il s'était mis au-dessus des appointements. A l'appui de ce qu'on vient de lire, on peut joindre l'extrait suivant d'une lettre de M. Bottée de Toulmon à M. le comte de Gasparin, pair de France : « Lorsqu'en 1831 on m'offrit la direction de la bibliothèque du Conservatoire, mes conditions de n'accepter la place que sans appointements, ne m'auraient pas permis de me soumettre à la position où mon prédécesseur s'était laissé reléguer; d'ailleurs l'idée de me l'attribuer ne pouvait venir, et n'est jamais venue à personne. »

Dans sa première ardeur, il avait fait un rapport pour démontrer la nécessité d'obtenir la réunion de la musique qui se trouve dans les bibliothèques publiques de Paris à celle du Conservatoire, et à l'appui il citait l'article X du décret qui avait créé le Conservatoire : « Une bibliothèque nationale de musique, composée d'une collection *complète* des partitions et des ouvrages traitant de cet art est formée dans le Conservatoire, » etc.

M. Bottée de Toulmon fit acheter un certain nombre de partitions, mais la subvention destinée à ces achats était si minime que le zélé bibliothécaire fut bien empêché. Quelques bons ouvrages techniques furent acquis, ils provenaient en

grande partie de la bibliothèque de M. Choron. Dans son rapport à la fin de 1832, M. Bottée de Toulmon regrette une fois de plus l'absence de quelques volumes de la collection de Philidor, qui faisaient défaut lors de son entrée en fonctions. Il revient aussi « sur l'*enfouissement* de musique ancienne à la bibliothèque royale (Richelieu) entassée sans ordre, dont le public ne peut profiter, et dont on ne veut rien distraire pour le Conservatoire ». Le rapport de 1833 parle de la collection des *Mémoires de l'Académie des sciences*, soixante-dix-neuf volumes, dans lesquels on a coupé toutes les dissertations ayant rapport à la musique. Cette déprédation a été en quelque sorte adoucie depuis par le retour d'un volume relié, contenant les pièces enlevées dans la collection des mémoires cités.

M. Bottée de Toulmon nous apprend qu'en 1834 Boïeldieu sollicita une pension que le ministre lui accorda. Malheureusement on fut obligé d'en faire l'allocation sur les fonds du Conservatoire, et l'on prit huit cents francs sur le budget de la bibliothèque, qui se trouva par cette circonstance réduit à mille francs. A la date de 1838 nous trouvons inscrites quatre-vingt-quatre partitions de *Caldara* et de *Conti*, expédiées au Conservatoire par la *Société philharmonique de Vienne*. La lettre d'envoi est signée de Kiesewetter et d'Aloyse Fuchs.

En 1839, la bibliothèque était installée dans les combles des bâtiments donnant contre le garde-meuble (elle s'y trouvait encore vingt ans après), le bibliothécaire se plaint de cette triste et désagréable position, « immédiatement sous les toits, où il fait un froid glacial en hiver, et où la chaleur est telle en été qu'une séance un peu longue y serait impossible »..... or, cette description n'était pas exagérée. La bibliothèque nouvelle et actuelle n'a été terminée qu'en 1863.

C'est en 1840 que M. Bottée de Toulmon, pendant un voyage en Allemagne, organisa la copie de compositions religieuses des maîtres du quinzième au dix-septième siècle : quatre-vingts vo-

lumes furent copiés à la bibliothèque de Munich, quinze à Vienne, trois à Rome et quatre dans des bibliothèques de Paris. Cette importante collection porte le nom de M. Bottée de Toulmon (1), et si jamais quelque bénédictin futur veut bien passer sa vie à mettre en partition et en notation mesurée ces cent deux volumes, il aura aidé à créer un monument musical inestimable.

Il est vrai que le chiffre des volumes copiés à Rome est bien petit, Rome qui renferme tant de trésors en musique religieuse! Une lettre de l'abbé Santini apprit à M. Bottée de Toulmon qu'il n'est pas permis de copier dans les archives secrètes du Vatican.

En 1848 la *Société des Pays-Bas, pour l'encouragement de l'art musical* envoie au Conservatoire douze volumes qu'elle avait publiés successivement depuis sa création.

Le Dépôt légal.

L'obligation imposée aux imprimeurs de déposer au ministère de l'Intérieur des exemplaires de tout ce qu'ils impriment est fort ancienne ; le nombre de ces exemplaires à déposer fut changé plusieurs fois ; on peut examiner sur cette question les différentes lois et les divers décrets.

La première instance du Conservatoire de musique, pour profiter du dépôt, date de 1817, et cette initiative est due à l'abbé Roze, qui écrit le 15 janvier à M. le surintendant pour demander le cinquième exemplaire du dépôt, celui qui était attribué au préfet de police. Nous n'avons rien trouvé qui atteste qu'on ait donné suite à cette demande. Ce n'est qu'en 1834 que M. Bottée de Toulmon, alors directeur de la bibliothèque, souleva de nouveau cette question dans un mémoire de huit pages, écrit sur la demande de Chérubini, directeur du Conservatoire depuis 1822.

Dans ce mémoire qui cite les lois ayant rapport au dépôt lé-

(1) Par ordre du ministre de l'Intérieur, M. Duchâtel, lettre du 21 décembre 1847.

gal, seulement depuis 1793, on lit : « que Monsigny et Magnier furent condamnés en 1823 pour n'avoir pas déposé le solfège Rodolphe et autres impressions de musique; qu'en 1828 le dépôt légal avait été réduit de cinq à trois exemplaires, et enfin que l'*ordonnance royale du* 29 *mars* 1834, *qui a pour objet d'accorder à la bibliothèque du Conservatoire un exemplaire des œuvres musicales déposées* (ministère de M. Thiers) n'était pas encore régulièrement observée, comme toute chose nouvelle (1). Ce dépôt n'atteignait d'ailleurs pas encore la musique instrumentale, mais seulement la musique avec paroles, la loi ne spécifiant que cette dernière. En 1836, on poursuivit un éditeur qui n'avait pas déposé un morceau de piano, et le procureur lui donna gain de cause parce qu'il trouvait qu'un morceau de musique instrumentale ne parlait ni aux yeux ni à l'imagination, et ne pouvait faire aucun tort à la tranquillité publique, n'ayant pas de paroles. M. Bottée de Toulmon, dans une lettre à M. Despinois, sous-chef de bureau à la librairie, combattit vigoureusement cette façon de voir (2).

En 1839 il y eut un nouveau projet de loi, présenté à la chambre des pairs le 5 janvier, qui fixait le dépôt, comme anciennement à cinq exemplaires. M. Bottée de Toulmon saisit

(1) Depuis 1869 une active persistance a permis de combler en grande partie la lacune existant pour les ouvrages publiés depuis le commencement de ce siècle jusqu'en 1834.

(2) A ce propos il cite une œuvre de Beethoven : « Elle est intitulée *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (La victoire de Wellington ou la bataille de Vittoria). C'est une symphonie sans paroles; eh bien! je doute fort qu'un public français l'écoutât avec patience, malgré l'intérêt que le nom de l'auteur a le droit d'exiger. La raison en est que dans cette symphonie les deux armées française et anglaise, sont personnifiées, l'une par l'air du *God save the King*, et l'autre par celui de *Marlborough*. Après la bataille, ce dernier air qui désigne les Français, se représente de la manière la plus grotesque et la plus déplorable, on ne l'entend paraître que par lambeaux et défiguré, enfin d'une façon d'autant plus blessante pour notre amour-propre national, que l'ironie et le sarcasme se découvrent très aisément. Je n'ai pas besoin de vous dire, Monsieur, la sensation que j'ai éprouvée, lorsqu'en entendant l'exécution de ce morceau en Allemagne, je me suis rappelé qu'il célébrait la défaite et la mort de mes concitoyens. »

cette occasion pour réclamer un double exemplaire au profit de la bibliothèque du Conservatoire, *le seul établissement public spécial pour la musique.* Luttant continuellement contre des éditeurs récalcitrants et contre une administration moins ardente que lui, M. Bottée a rendu un véritable service à l'école par ses efforts à régulariser le dépôt légal, et à ménager par suite la minime subvention de la bibliothèque.

Nous allons donner le relevé complet des chiffres du dépôt depuis l'origine jusqu'à nos jours. Les registres du Conservatoire peuvent en certaines années n'être pas tout à fait d'accord avec les chiffres du ministère de l'Intérieur ; cet écart provient d'un certain nombre de morceaux de musique déposés au ministère, mais qui ne sont pas arrivés au Conservatoire.

DÉPÔTS.	NOMBRE des pièces déposées.
1834	245
1835	536
1836	266
1837	250
1838	292
1839	809
1840	1218
1841	1238
1842	1339
1843	1396
1844	1750
1845	1325
1846	1443
1847	1127
1848	529
1849	675
1850	834
1851	1379
1852	1558
1853	3147
1854	3820
1855	4286
1856	3587
1857	4098
1858	3837
1859	3800
1860	4273
1861	4451
1862	4274
1863	4353
1864	4661
1865	4807
1866	5744
1867	5361
1868	6277
1869	5755
1870	3698
1871	1574
1872	5000
1873	4066
1874	4532
1875	4784
1876	5027
1877	6025
1878	5013
1879	6062
1880	5720
1881	6069
1882	5798
1883	6246
1884	5465

Ce dépôt accumulé de 50 années a donc produit 169.839 numéros. Il ne faut pas trop s'étonner de cette fécondité prodigieuse des compositeurs français, chaque morceau de café-concert, chaque chanson, même sans accompagnement, ayant son numéro comme une partition d'opéra ou une symphonie à grand orchestre.

1850.

A la mort de M. Bottée de Toulmon en 1850, M. Berlioz qui depuis 1839 avait le titre et les appointements de conservateur, fut nommé bibliothécaire. Son passage n'a point laissé de traces, on ignorait même généralement que Berlioz fût le bibliothécaire du Conservatoire (1). A sa mort, en 1869, Félicien David lui succéda, sans avoir ambitionné cette place. Jusqu'en 1871, durant cette longue série d'années, c'est-à-dire depuis 1850, la bibliothèque avait un chef absent; M. Leroy, principal employé, gérait réellement cette division de l'école, il fut mis à la retraite en 1871, emportant l'estime générale pour sa probité, son activité et son obligeance.

Nous trouvons dans une note de l'abbé Roze que le 1er août 1813 on possédait 8158 volumes et 1357 cartons (sans spécifier ce qu'ils renfermaient). Dans une autre note de 1816 l'abbé accuse 9374 partitions, 654 volumes de littérature et 5320 livrets ou pièces de théâtre.

En 1822 il y a toujours le même chiffre de volumes et de pièces de théâtre, mais il n'y a plus que 4864 partitions, ce qui ne s'explique que par la création du dépôt des classes, qu'on a dû approvisionner avec les doubles de la bibliothèque.

Quand on nous confia définitivement la bibliothèque du Conservatoire (2), notre première préoccupation fut de créer des catalogues systématiques en fiches pour accélérer autant que possible le service.

---

(1) Il a pourtant eu la bonne pensée de nous léguer ses autographes : *Benvenuto Cellini, Béatrix et Benedict, la Prise de Troie* (non représenté), etc.

(2) J.-B. Weckerlin, nommé préposé à la bibliothèque 3 avril 1869. Bibliothécaire en chef le 9 septembre 1876, à la mort de Félicien David.

Auparavant il n'y avait en réalité que la grande division des partitions, la musique pour divers instruments, et en fait de littérature musicale, il n'existait qu'un gros registre sur lequel on inscrivait indistinctement la biographie, l'histoire des instruments, les traités d'harmonie et de fugue, etc.

Les grandes divisions de la littérature musicale sont maintenant bien établies et permettent des recherches pour lesquelles le catalogue est un véritable secours. Ainsi, dans la division *Biographie*, on trouve à chaque nom une carte indiquant tous les ouvrages que le Conservatoire possède sur cet artiste, y compris les articles de journaux, mentionnés avec soin.

L'*histoire de la musique* s'est enrichie d'une quantité de documents dans toutes les langues de l'Europe ; les *théâtres* (Opéra, Opéra-comique, Théâtre-Français) possèdent également leur histoire assez complète. La section des traités de *Plain-chant*, de *solfège*, d'*harmonie*, de *contre-point* et *fugue* renferment des ouvrages de tous les pays, de toutes les écoles ; l'*histoire des notations*, la *facture des instruments*, leurs méthodes, celles du chant, etc., sont des séries largement représentées, et n'ont rien à craindre de leur comparaison avec les plus riches bibliothèques du monde.

Il fallait en même temps compléter nos rayons des partitions, à commencer par les compositeurs français : ainsi nous n'avons acquis qu'en 1869 le premier opéra d'Auber le *Séjour militaire*, acheté à Leipzig, et l'année suivante le *Testament et les Billets doux*, son deuxième ouvrage. Nous n'avions pas de Méhul les opéras *Amphion*, la *Caverne*, *Cora*, *Henri IV*, les deux symphonies, et tant d'autres œuvres importantes de divers auteurs, dont l'énumération nous mènerait trop loin.

1871.

La vente aux enchères publiques de la bibliothèque de M. Vincent, membre de l'Institut, a été une occasion d'enrichir la série

intitulée *littérature musicale* (1). M. Vincent avait l'habitude de faire relier dans un même volume une suite de brochures traitant des questions semblables, comme *Plain-chant, biographie, théâtre, lutherie,* etc. Ce système a été continué depuis à la bibliothèque, et le nombre de ces volumes est actuellement de 165, renfermant quatre à cinq mille brochures.

Cette même année le Conservatoire bénéficia d'un legs fait par F. Callary de Douai, consistant en 67 partitions au piano (avec texte italien) d'opéras de Mercadante, Rossini et Donizetti.

1872.

Don de la famille Plantade des manuscrits de musique religieuse de *Charles Henri Plantade,* qui avait été le maître de chapelle de Charles X. Le Conservatoire a encore reçu plusieurs opéras manuscrits de la composition de *P. L. F. Aimon* : *Velléda, Abufar,* les *deux Figaro, Faust,* une symphonie, deux ouvertures et une messe, offerts par la famille Aimon. A la vente de la bibliothèque d'Adrien de La Fage, M. Repos, éditeur et libraire, acquit un assez grand nombre de volumes concernant le plain-chant et en général la musique religieuse ; après la mort de M. Repos le Conservatoire racheta la plupart de ces ouvrages (170 volumes).

1873.

M. Victor Schœlcher, actuellement sénateur, qui avait passé à Londres son temps d'exil politique, s'y était occupé à rassembler une bibliothèque spéciale sur Haendel, dont il publia la vie (*The life of Handel*). A son retour en France, 1871, il offrit ses collections à la bibliothèque du Conservatoire. C'était un cadeau

(1) Citons entre autres les *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi, sur la musique grecque,* 2 vol. in-4°, exemplaire de M. Vincent, avec une immense quantité de notes autographes.

de grand seigneur, renfermant des éditions de Haendel excessivement rares ; d'autres compositeurs y sont représentés, comme Bononcini, Purcell, Blow, Hasse, Jomelli, etc. Comme curiosité nous citerons 65 éditions reliées et numérotées du *Messie de Haendel*, et il doit y en manquer.

M^me^ Adolphe Adam a envoyé au Conservatoire 37 partitions autographes de son mari ; elles sont reliées uniformément et constituent des renseignements précieux sur ce compositeur, la plupart de ses ballets n'ont jamais été gravés.

M. le ministre de l'Instruction publique attribua à la bibliothèque 221 numéros divers, provenant de la Sorbonne un grand nombre de ces pièces avaient appartenu à la famille Caillebot de Lassalle ce sont principalement des morceaux de musique instrumentale et des cantates du dix-huitième siècle, etc., mais il s'y trouve aussi une rareté ; l'*Aretusa, favola in musica de Vitali*, 1620.

1874.

A la suite d'un échange fait avec le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, par les soins de M. Asantschewski, notre bibliothèque s'est augmentée de 27 œuvres de compositeurs russes, partitions d'orchestre et partitions de piano.

1875 et 1876.

M. Aristide Farrenc avait consacré beaucoup de temps et d'argent à former et à publier la belle collection intitulée *Trésor des pianistes*. Pour un semblable travail il fallait s'entourer de documents, et il en avait de précieux, surtout comme anciennes éditions de l'école du clavecin. Après la mort de M^me^ Farrenc, la plupart de ces pièces ont été achetées pour le Conservatoire (1).

(1) Il s'y trouve entre autres le manuscrit de Fétis pour sa seconde édition de la *Biographie universelle des musiciens* ; malheureusement il s'arrête à la lettre I.

1877.

En 1877 la bibliothèque du Conservatoire acquit en Italie deux cents partitions à orchestre d'opéras italiens qu'elle ne possédait pas, et parmi lesquels il faut citer les premières œuvres de Rossini et de Donizetti, qu'on rencontre fort rarement.

La vente à Bruxelles de la bibliothèque de M. de Coussemaker contribua à nous compléter en anciens traités sur la musique, par l'achat de 79 ouvrages divers.

1878.

Lors de l'Exposition universelle, des relations s'établirent avec M. Hallström secrétaire du roi de Suède, et commissaire à Paris; par son entremise on nous envoya un certain nombre de compositions suédoises tant pour l'orchestre que pour le piano.

Un don princier nous vint de la part de M^me^ Lucca, éditeur à Milan; après l'abandon au Conservatoire de toute sa vitrine de l'Exposition, M^me^ Lucca nous laissa choisir, dans son immense catalogue, toutes les œuvres que nous désirions posséder : une telle générosité devait être signalée ici.

Le ministère des beaux-arts nous a envoyé les partitions d'opéras et autres compositions manuscrites de *Champein*, l'auteur de *la Mélomanie*, *des Dettes*, etc. Il y a environ 50 volumes, qu'on ne peut classer actuellement faute de place.

1879.

M. Dumont, membre de l'Institut, frère de M^me^ Farrenc, peu de temps avant sa mort, a fait hommage à la bibliothèque du Conservatoire des compositions symphoniques de sa sœur, en plusieurs volumes.

Le théâtre italien a eu sa bibliothèque musicale vendue aux enchères publiques, rue Drouot. Le Conservatoire n'est pas resté

indifférent à cette vente, à la suite de laquelle les partitions d'orchestre de Verdi que l'on ne possédait pas encore, sont venues occuper leur place dans nos rayons. Bien au delà de deux cents partitions ou lots de partitions ont été acquis, surtout des œuvres de compositeurs du siècle dernier, entre autres l'opéra autographe de Joseph Haydn *la Vera Costanza,* joué à Eisenstadt chez le prince Nicolas Esterhazy ; cette œuvre porte la date de 1785.

En cette année 1879 nous avons pu arrêter au passage à Bordeaux quelques volumes rares venant d'Espagne, comme *Harmonice musices Odhecaton,* imprimé à Venise en 1502 et 1503, par Petrucci, auquel on attribue généralement l'invention des types mobiles pour la musique, *exemplaire complet et unique;* du même achat faisaient partie les *messes de Carpentras,* dont on ne connaît que l'exemplaire de la bibliothèque impériale de Vienne, d'autres raretés faisaient également partie de cet achat.

1880.

Mme Panseron envoie 29 volumes, tant des compositions de son mari, que des copies de Jomelli, Tarchi, Scarlatti, Cimarosa, etc.

On vendit en décembre une importante bibliothèque musicale à Berlin ; notre directeur, M. Ambroise Thomas, voulut bien me charger d'aller assister à cette vente, à laquelle la bibliothèque du Conservatoire acquit plus de deux cents numéros, parmi lesquels de rares et curieux traités de musique du seizième et du dix-septième siècles.

1881.

Henri Reber, compositeur de musique et membre de l'Institut, nous lègue ses manuscrits, remis par les soins de M. Achille Dien.

Acquisition des messes, motets, etc., en grande partition de Michel Haydn ; la plupart de ces œuvres n'ont jamais été publiées.

1882.

Le Conservatoire a acheté, cette année, la partition autographe du *Don Carlos* de Verdi.

Peu de bibliothèques musicales en Europe ont publié leur catalogue ; toutefois celle du Conservatoire de Bruxelles fait exception, et nous y trouvons 4,918 numéros. La bibliothèque de Fétis, acquise par le gouvernement belge, renfermait 7,325 numéros, dont 5,168 ont trait à la musique.

La bibliothèque musicale du Conservatoire de Paris renferme actuellement 22,000 volumes de partitions. — 830 méthodes d'instruments divers. — 500 traités d'harmonie et de fugue. — Les méthodes de solfège, de plain-chant, de chant et les journaux de musique représentent un total d'environ cinq mille volumes. La littérature musicale a 3,000 volumes en rayon, auxquels il faut ajouter les 165 volumes de brochures, déjà mentionnés.

Une série intéressante est celle de 5,000 livrets reliés d'anciennes pièces du Théâtre-Français, du Théâtre de la Foire, de l'ancien Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique (1).

Une collection de portraits de musiciens, de chanteurs, de cantatrices, d'actrices de tous les pays, fondée il y a peu d'années, dépasse déjà quinze cents.

Les morceaux détachés pour le piano et pour le chant présentant le chiffre énorme de 90,000 pièces, auquel il faut ajouter celui de la suite de ces morceaux depuis 1870, se montant à plus de 80,000 ; ces morceaux détachés, quoique classés par

(1) Environ 300 de ces livrets contiennent des pièces allemandes et italiennes, jouées à Dresde et à Prague à partir de 1760.

lettre alphabétique, ne peuvent être rangés dans les rayons, faute de place; ce chiffre augmente chaque année de six à à sept mille, ainsi qu'on a pu le voir plus haut (*dépôt légal*).

Une division spéciale à citer également est celle des parties de chant, chœurs, orchestre, servant aux exercices des élèves, et renfermant plus de dix-huit cents œuvres lyriques ou religieuses.

Les classes de déclamation ont aussi leur répertoire, consistant en huit cents volumes d'œuvres classiques et de traités de déclamation, de mise en scène, des documents sur la mimique, des livres de costumes, tant anciens que modernes, etc.

1883 et 1884.

M. le ministre de l'Instruction publique, dans la pensée de compléter l'éducation littéraire des élèves, a fondé pour eux une bibliothèque spéciale de prêts, par un premier envoi de 147 volumes d'histoire et de littérature, déjà considérablement augmenté depuis.

Nous avons essayé de donner à grands traits un aperçu des richesses de la bibliothèque du Conservatoire, mais au moment où paraîtra ce livre, il faudrait déjà un supplément considérable. Telles sont les destinées d'une bibliothèque, où l'actif de la veille ne ressemble jamais à celui du lendemain, ainsi que nous l'avons remarqué dans notre Préface.

PREMIÈRE PARTIE.

TRAITÉS, DOCUMENTS ET ÉCRITS DIVERS SUR LA MUSIQUE,
LA DANSE ET LES INSTRUMENTS.

BIBLIOTHÈQUE

DU CONSERVATOIRE.

CATALOGUE DE LA RÉSERVE.

I.

TRAITÉS, DOCUMENTS ET ÉCRITS DIVERS SUR LA MUSIQUE, LA DANSE ET LES INSTRUMENTS.

Aaron (Pietro).

Thoscanello de la musica di messer PIETRO AARON, *Fiorentino, canonico da Rimini.*

A la fin : *Impressa in Vinegia per maestro Bernardino et maestro Mattheo de Vitali fratelli, Venitiani, regnante Andrea Gritti, serenissimo prencipe, nel di* 24^mo^ *di Luglio* 1523.

Petit in-folio, contenant 53 feuillets non paginés. Sur le verso du quatrième feuillet, Aaron est représenté professant dans son école; quelques instruments de musique sur un banc, et les disciples rangés des deux côtés du maître. Cette gravure a résisté aux injures du temps, car c'est encore le même bois qui a servi à l'édition de 1557, après trois autres éditions intermédiaires.

Le livre premier du Toscanello (1) contient : la louange de la musique; des inventeurs de la musique; origine de ce mot; de la musique des mondes (des sphères); de la musique humaine (résultant de la conjonction de l'âme et du corps), et enfin de la musique instru-

(1) Étant né à Florence (Toscane), Aaron a donné à son traité le nom de sa patrie.

mentale, dont l'auteur s'occupera plus spécialement. — Des voix, des sons et des divers instruments. — Du mode mineur parfait ; des temps parfaits et imparfaits ; de la prolation ; des valeurs diverses des notes dans les temps parfaits et dans les temps imparfaits ; du point ; augmentations et altérations des notes ; de la syncope ; des signes de mesure ; des ligatures.

Le second livre traite des notes de la gamme ; de la seconde ; de la tierce ; de la quarte ; de la quinte ; de la sixte (de l'hexacorde majeur et mineur) ; de l'octave. — Du genre chromatique ; notions sur le contrepoint (il y a dix règles comme il y a dix lois de Moïse) ; des consonances parfaites, avec des exemples qui ressemblent, à s'y méprendre, à des pièces de monnaie, par leur configuration bizarre. — Des consonances imparfaites ; du chant ; de la cadence finale. — Sur la façon de composer les psaumes et les magnificat ; du dièse ; de la manière de composer la partie de basse et de contralto sur le ténor et le dessus ; comment on écrit à plus de quatre voix ; de la proportion ; sur les genres qui font exception aux règles précédentes ; de la proportion arithmétique, géométrique, harmonique ; division du monocorde.

Le dernier chapitre traite de la façon d'accorder les instruments.

Tout cela est, comme on voit, passablement mêlé.

Le conservatoire possède encore de cet ouvrage les éditions suivantes, dont le contenu est absolument le même que celui de la première édition. — *Toscanello in musica di messer Piero Aron Fiorentino, del ordine Hierosolimitano et canonico in Rimini, nuovamente stampato con l'aggiunta da lui fatta et con diligentia corretto.*

Suit une épigramme louangeuse de Jean Gazoldi.

A la fin : *Stampato in Vinegia per maestro Bernardino et maestro Matheo de Vitali ;* 1529. Petit in-fol.

Enfin notre troisième exemplaire porte ce titre : *Toscanello, opera dell' eccellentissimo musico M. Pietro Aron, Fiorentino, dell' ordine Hierosolimitano, et canonico di Rimini, nel quale, dopo le laudi, la origine, la difinitione et la divisione della musica ; con essatissimo et agevolissimo trattato s'insegna tutto quello, che alla pratica del cantare, et del comporre canti in musica, et a divenire perfetto musico, è necessario. Con l'aggiunta fatta dall' autore stesso, innanzi che morisse ; hora nuovamente con sommo studio et diligentia riveduta, ricorretta, et ristampata. In Venetia, appresso Domenico Nicolino,* 1557. Petit in-fol.

Il faut dire que malgré toutes ces réclames de *revu nouvellement avec soin, recorrigé, avec le supplément de l'auteur lui-même, avant que de mourir...* il n'y a pas un iota de plus que dans les autres éditions.

Aron (Pietro).

Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne, con le loro oppositioni et resolutioni, con molti altri secreti appresso, et questioni da altrui anchora non dichiarati, composto dall' eccellente et consumato musico PIETRO ARON *del ordine de Crosachieri et della citta di Firenze.*

A la fin : *In Vinegia, appresso Girolamo Scotto,* 1545. Petit in-4°.

Les douze premiers feuillets, contenant titre, table, dédicace et le premier livre, ne sont point paginés, tandis que le 2me, le 3me et le 4me livres ont une pagination au recto jusqu'à 41.

Un mauvais portrait sur bois d'Aron couronné de lauriers commence le volume ; ce portrait ne ressemble en aucune façon à celui du *Toscanello.* La dédicace est à l'illustre seigneur et comte *Fortunato Martinengo.*

Les principales questions traitées dans ce volume, sont : qu'il y a d'autres clés dans le plain-chant que celles d'*ut* et de *fa.* — Que dans la main harmonique (ou échelle des notes) ces dernières sont divisées en 8 notes graves, 7 notes aiguës et 5 suraiguës. — Observations sur les muances, sur les terminaisons d'après Marchet de Padoue, sur l'emploi du bémol dans le plain-chant, etc. Discussion sur les pauses, sur l'emploi du dièse, sur les points dans les temps parfaits ou imparfaits. — Questions de contrepoint ; si deux consonances parfaites de même genre peuvent se suivre dans le même mouvement. — Les signes de mesure dans la notation proportionnelle. — Sur la dureté du triton, adouci par le bémol, tant en montant qu'en descendant. — Sur les mouvements de musique appelés *naturel* et *accidentel.* — Sur l'imperfection des notes. — Des quatre modes des anciens. — Sur la valeur des notes dans les temps parfaits et imparfaits. — De la musique dorienne, lydienne, phrygienne.

L'auteur abandonne aux Français le savoir chanter, aux Anglais les cris ou les acclamations, aux Espagnols le genre plaintif, aux Allemands les hurlements ; il réserve aux Italiens l'expression.

Au verso du 31e feuillet on trouve la liste curieuse que voici :

Chanteurs sur le livre (1) :

Le seigneur comte Nicolo d'Arco. — Le seigneur Ludovico Strozzi de

(1) *Chanter sur le livre,* voy. Dictionnaire de plain-chant, par D'Ortigue.

Mantoue. — Les sieurs Bidone. — Costanzo Festa. — Don Timoteo. — Marc' Antonio del Doge da Vinegia. — Le prébendé Francesco Biffetto da Bergamo. — Id. Gioan Maria da Chiari. — Gioanni Ferraro da Chiari. — Frère Pietro da Hostia. — Girolamo Donismondo da Mantova. — Girolamo Lorino da Chiari, maestro di capella in Brescia. — Lucio daBergamo. — Biasino da Pesaro. — Bernardino, overo il Rizzio della Rocca contrada.

Chanteurs au luth :

Le seigneur comte Lodovico Martinengo. — Les sieurs Ognibene da Vinegia. — Bartholomeo Tromboncino. — Marchetto de Mantoue. — Ipolito Tromboncino. — Bartholomeo Gazza. — Révérend Marc' Antonio Fontana, archidiacono di Como. — Francesco da Faenza. — Angioletto da Vinegia. — Jacopo da san Secondo. — Paolo Melanese.

Le magnifique monsieur Camillo Michele Vinitiano.

Dames qui chantent au luth et sur le livre :

Mesdames Antonia Aragona da Napoli. — Costanza da Nuvolara. — Lucretia da Coreggio. — Franceschina Bellaman. — Ginevra Palavigina. — Barbara Palavigina. — Susanna Ferra Ferrarese. — Girolama di Sant' Andrea. — Marietta Bellamano. — Helena Vinitiana. — Isabella Bolognese.

Aron (Pietro).

Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze, intorno al canto fermo et figurato, da molti eccellenti et consumati musici dichiarate, raccolte dallo excellente et scienzato autore frate Pietro Aron *del ordine de Crosachieri et della Inclita Citta di Firenze.*

In memoria eterna erit Aron, et nomen ejus nunquam destruetur.
In Milano, per Jo. Antonio da Castelliono, stampatore.

« Petit abrégé de beaucoup de doutes, secrets et sentences relatives au plain-chant et au chant figuré, de beaucoup d'excellents musiciens consommés, recueillis par l'excellent et savant auteur frère Pierre Aron, de l'ordre des *Crosachieri* de la célèbre ville de Florence. »

« Aron sera en mémoire éternelle et son nom ne sera jamais détruit. »

Ce traité publié après la mort d'Aron ou Aaron n'a pas de date. Il renferme les éléments de musique, d'après la main harmonique de Guido d'Arezzo, tels qu'on les enseignait alors, la connaissance des

tons du plain-chant, les muances, les notes, les pauses, etc., tout cela sans une ligne d'exemple ; il n'y a même pas dans le texte une note longue ou brève reproduite, pour que l'élève pût voir la forme de cette écriture.

On y parle aussi de l'intonation des psaumes, des introït, des graduels ; de la quarte, de la quinte, du ton plagal, etc. Le traité de plain-chant est suivi d'un traité de chant figuré, où il y a la même absence d'exemples, mais où l'on retrouve, à peu de chose près, les mêmes principes que pour le plain-chant, si ce n'est qu'on cherche à donner ici une valeur mesurée aux notes, ce qui n'existe pas pour le plain-chant ; les mêmes notes reviennent *maxime, longue,* etc., on reparle un peu des pauses, des modes parfaits et imparfaits, des prolations, des ligatures, du demi-ton, des dièses, des secondes, des tierces, de la quarte, de la quinte. La musique des mondes ou des sphères vient à son tour, puis la musique humaine, enfin la musique instrumentale ; une analyse des notes de la gamme ; des intervalles, des dissonances et des consonances, etc., avec un petit : excusez l'auteur, pour la fin. Cet ouvrage posthume d'Aaron est-il bien de lui ?

Nous serions assez disposé à le prendre pour une spéculation de librairie, dans laquelle on mettait à profit le nom et la réputation d'Aaron.

Adami (Andrea).

Osservazioni per ben regolare il Coro de i cantori della Capella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie, Fatte da ANDREA ADAMI DA BOLSENA, *tra gl' Arcadi Caricle Piseo, Maestro della medesima Capella, e Benefiziato di S. Maria Maggiore, sotto il glorioso Pontificato di Papa Clemente XI, e dedicate alla santita sua. In Roma, per Antonio de' Rossi,* 1711.

Cet ouvrage est dédié au cardinal *Pierre Otthoboni,* dont il renferme un très beau portrait, gravé par J. Frey d'après une peinture de F. Trevisanus. Les mêmes artistes ont peint et gravé le portrait de l'auteur *André Adami de Bolsena,* sur qui on a fort peu de renseignements. Né en 1663, mort en 1747, voilà tout ce que Fétis en dit.

L'ouvrage d'Adami contient un charmant frontispice et une vue de la chapelle Sixtine par Juvara, quelques cartouches qui ne sont pas sans

mérite, et enfin la série de portraits des chapelains-chantres et compositeurs du pape, dont voici les noms :

Cristoforo Morales, Spagnuolo. — G. Pierluigi, da Palestrina. — Francesco Soto, da Langa. — Giovanni Maria Nanino, da Vallerano. — Felice Anerio, Romano. — D. Ruggiero Giovannelli, da Velletri. — Girolamo Rosini, Perugino. — D. Gregorio Allegri, Romano. — Mario Savioni, Romano. — Antimo Liberati, da Foligno. — Matteo Simonelli, Romano.

Chacun de ces noms est accompagné d'une petite *notice* biographique.

Le fond de l'ouvrage s'occupe, ainsi que le titre l'annonce, de la façon dont les grandes fêtes de l'année se célèbrent à la chapelle Sixtine, et de la part que le chœur chantant y prend.

Afranio.

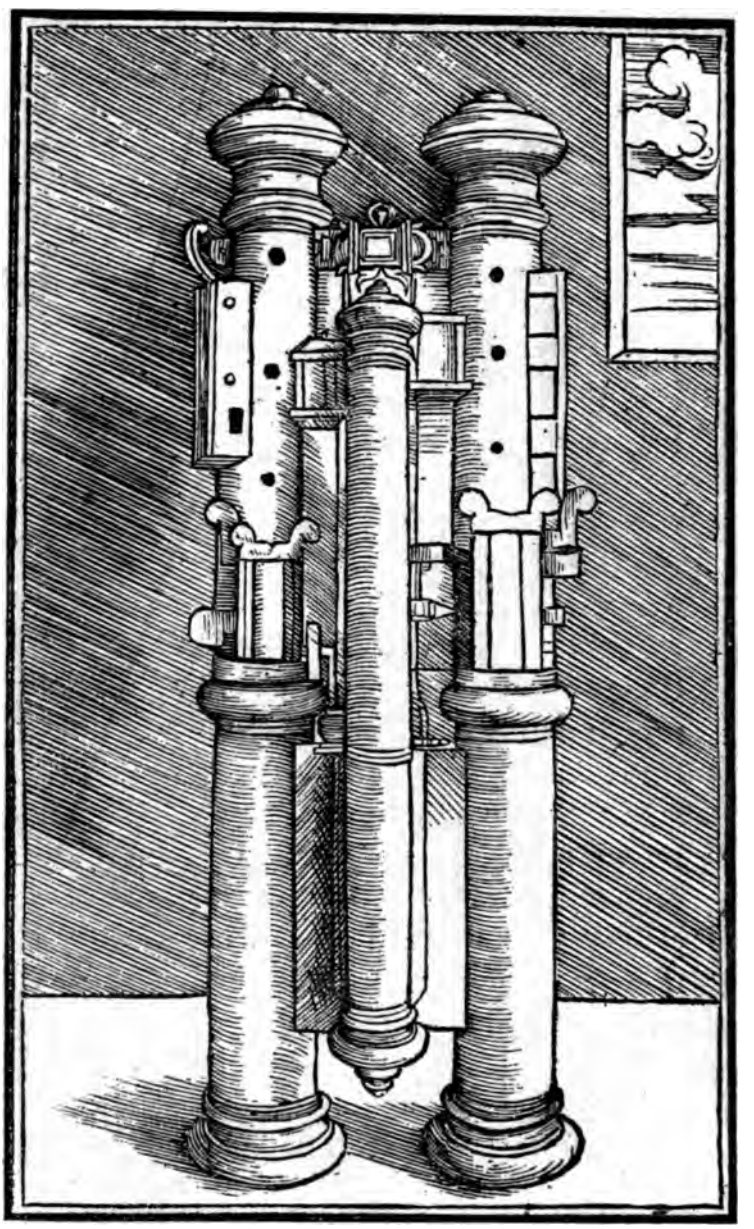
Un livre sur les langues chaldaïques, syriaques, etc. *Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam,* etc. de Theseo Ambrosio Albonesi renferme une description du *Phagotus, Fagotto,* qu'on ne s'attend certes pas à rencontrer dans un pareil traité.

Ce *Theseo Albonesius,* professeur de langue syriaque à l'université de Bologne, était le neveu du chanoine Afranio, et à ce titre il parle assez longuement de l'invention de son oncle, en en donnant à la page 179 deux figures très curieuses. Le point de départ, quant à la description de ce bizarre instrument, qu'au premier aspect on prendrait pour un château fort, se trouve à la page 32 au verso. (Voyez notre pl. I et I *bis.*)

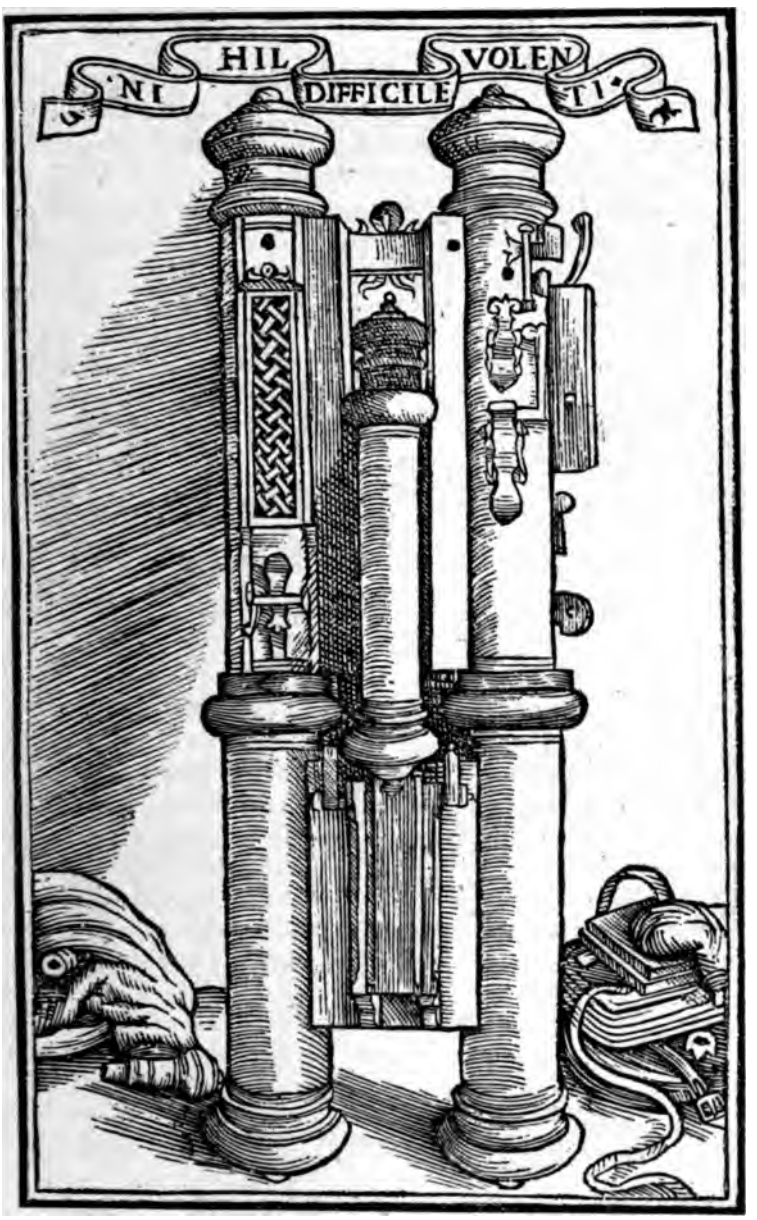
Ce *Phagoto* se composait de deux colonnes en buis foré, avec des trous devant, derrière et de côté ; il y avait aussi des clés en argent. Ces deux colonnes étaient reliées entre elles par une pièce de milieu qui ne servait que d'ornement.

Le musicien assis, tenait l'instrument debout sur ses genoux ; il avait deux soufflets attachés sous les aisselles avec des courroies, et il les enflait avec le mouvement des bras. Malgré les explications un peu embrouillées de *Teseo,* on comprend que l'air introduit dans les deux colonnes, arrivait sur des languettes de cuivre, comme dans l'orgue expressif, et que ces languettes correspondaient avec les trous et les clés de l'instrument pour obtenir les différents sons du grave à l'aigu.

Construit d'abord en Panonnie, le *Phagoto* revint en Italie, où un habile fabricant d'instruments de Ferrare, J.-B. Ravillio, augmenta le nombre des languettes de bronze ou de cuivre, et les porta de 12 à 22.



L'un des côtés du Phagotus d'Afranio.



Côté inverse du Phagotus d'Afranio, avec les deux soufflets servant à le mettre en jeu.

Cette description, toute superficielle qu'elle est, suffit pour faire voir que ce fagotto ne pouvait être l'origine du basson, origine qu'il faut chercher probablement dans la basse du hautbois de Poitou, que donne Mersenne dans son *Harmonie universelle.*

M. Valdrighi a publié en 1881 une petite brochure en italien sur le Phagotus d'Afranio. Je me rappelle avoir vu dans mon enfance, à Guebwiller (Alsace) un Allemand qui voyageait avec un semblable instrument, perfectionné sans doute, qu'il faisait entendre, pour de l'argent, chez les principaux bourgeois de la ville. Cet inventeur avait aussi des soufflets sous les bras, et dans ses poches de derrière se trouvaient des petits corps de pompe en cuivre avec pavillons, qui rendaient des sons graves très corsés.

Le livre de *Theseo Albonesi* porte la date de 1539, c'est un petit in-4° de 215 feuillets.

Agricola (Martin).

Ein Kurtz Deudsche musica, mit 63 *schönen, lieblichen Exempeln yn vier stymmen verfasset. Mit* 8 *magnificat. Gedruckt durch Georgen Rhaw, zu Wittemberg.*

« Un bref traité de musique en allemand, avec soixante-trois beaux et gracieux exemples, écrits à quatre voix, et huit magnificat. »

A la fin : *Imprimé par Georges Rhaw, à Wittemberg.*

La date n'est pas sur le titre, mais elle se trouve au bas de l'envoi de l'auteur (à la sixième page), 1528. In-8° grand comme un in-12.

Ce petit volume traite de la musique chorale, religieuse, plain-chant (*musica choralis*) et de la musique mesurée (*musica figuralis*). — Étendue des six voix, c'est-à-dire des six notes de l'hexacorde, et explication des différentes clés, avec des exemples à quatre voix. — Système de la solmisation par *bécarre,* par *nature* et par *bémol.* En lisant ce système compliqué des nuances, pour arriver à l'octave ou pour la dépasser, on songe involontairement à ce *si,* inventé quelques siècles plus tard et qui, en complétant l'octave, ôtait toutes ces complications.

Agricola explique les intervalles : l'unisson, la seconde imparfaite (mineure), la seconde parfaite (majeure), la tierce imparfaite (mineure), la tierce parfaite (majeure), la quarte (*diatessaron*), la quinte (*diapente*), la sixte imparfaite (mineure), la sixte parfaite (majeure), la septième imparfaite (mineure), la septième parfaite (majeure), et l'octave (*diapason*). Les intervalles défendus, comme la quarte aug-

mentée (triton), la quinte altérée, etc. Les quatre tons ou modes des Grecs : *Tetartos, Tritos, Deuteros* et *Protos,* dont les Latins en ont fait huit. De la différence des modes, de leur mélange, etc.

Intonation des psaumes dans les différents tons, l'auteur donne huit intonations sur *Magnificat anima mea Dominum.*

Agricola (Martin).

Musica figuralis Deudsch. Martin Agricola.

« La musique figurée, en allemand, par Martin Agricola. A la fin du volume : Imprimé à Wittemberg par Georges Rhaw. » 1532 (1). Petit in-8° non paginé.

Sur le verso du titre, on lit : « ***Musica figuralis*** avec les exemples qui s'y rapportent, ainsi qu'un petit livre particulièrement attrayant sur les *proportions* (la notation proportionnelle), qu'il est tout à fait nécessaire de savoir à tous les chanteurs, instrumentistes et à ceux qui cultivent cet art, rédigé en allemand aussi simplement et clairement que possible. »

Dans sa dédicace au conseiller de Magdebourg Henri Darsleben, Agricola rappelle qu'il a appris la musique sans maître, « et qu'il y a été porté comme on dit, en quittant la charrue. »

Après la préface (Martin Agricola est un peu verbeux) suivent quinze histoires en vers, où l'auteur parle surtout des peuples anciens et de leurs philosophes, ayant cultivé la musique ; ces versiculets prennent dix-sept pages et demie.

La musique fut inventée par Jubal (2) ; il inscrivit les détails de son invention sur une table en argile, afin que le feu ne pût détruire ce bel art ; en même temps il grava son invention sur le marbre, afin d'empêcher la destruction par l'eau, et il paraît que ces tables existent encore chez les Syriens, du moins Agricola le dit avec un grand sérieux.

Premières définitions de la musique figurée (mesurée) ; des notes

---

(1) Dans Fétis le titre est à rectifier : ce n'est pas la *musique allemande figurée*, mais bien la musique figurée, en langue allemande ; cette distinction de l'auteur a sa raison d'être, parce que tous les traités de ce genre s'écrivaient jusqu'alors en latin. Fétis met *sans date*, autre erreur ; la date se trouve à la fin. Le second ouvrage n'est qu'un appendice du premier, ainsi que le verso du titre l'indique.

(2) Un musicien oublié par Fétis.

et des pauses (ses tableaux sont d'une clarté remarquable) le tout suivi d'un exemple à trois voix. — La forme des clés. — Des ligatures ; tous les cas sont bien spécifiés et élucidés par des exemples à quatre voix.

Chapitre 4me : du mode parfait (majeur), la maxime valant trois longues, avec exemple à quatre parties. — Du mode imparfait (majeur), la maxime valant deux longues, avec exemple. — Le petit mode parfait (mineur), où la longue vaut trois brèves. — Le petit mode imparfait (mineur), où une longue vaut deux brèves.

Il y a encore le temps parfait, où la brève vaut trois demi-brèves, et le temps imparfait où la brève vaut deux demi-brèves. — De la prolation parfaite ⊙ 𝐂 où une demi-brève vaut trois minimes. — La prolation imparfaite ○ 𝐂 où une demi-brève vaut deux minimes ; tout cela enrichi d'exemples à plusieurs voix et complété par un tableau bien clair de toutes ces figures. — Observations sur les notes blanches et les notes noires. — Divers autres signes employés alors pour la musique. — De la mesure battue. — Musique proportionnelle. — De l'augmentation. — De la diminution, avec exemples. — De la mesure coupée (*alla breve*). — Des points appliqués aux notes. — Des notes imparfaites, noircies. Agricola s'étend très longuement sur cette particularité de l'ancienne notation, aucun auteur ne l'a traitée aussi complètement. — Des altérations des notes, encore un appendice à ce qui précède, et de nombreux exemples à plusieurs voix. — Suivent les proportions doubles, triples, quadruples. — *Sesquialtera, sesquitertia*, etc., de l'hémiola.

Jusqu'ici l'ouvrage a cent feuillets ; le dernier porte sur son verso en grands caractères gothiques : *Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhaw*, 1532.

La page suivante fait titre :

Von den Proportionibus, wie dieselbigen inn die Noten wircken, und wie sie im Figural Gesang gebraucht werden, Mart. Agricola.

« Des proportions, comment elles agissent sur les notes, et comment on s'en sert dans le chant figuré. »

Ce supplément a vingt feuillets, il traite avec assez de détails de la matière annoncée et élucidée par de nombreux exemples fort intéressants.

Agricola (Martin).

Musica instrumentalis, deudsch, etc.

« *Musique instrumentale en allemand, qui contient la manière d'après laquelle on doit apprendre à jouer de différentes flûtes d'après le chant, et aussi comment on doit traduire (lire) la tablature bien fondée (ou raisonnée), sur les orgues, les harpes, les luths, les violons (ou violes) et toutes sortes d'instruments et jeux de cordes.* »

A la fin : *Imprimé à Wittemberg, par Georges Rhaw,* 1532.

Très petit in-8°.

Cet ouvrage est entièrement écrit en vers, ce qui ne le rend certes pas plus clair. Il y a des éditions de 1528 et de 1529 ; ne les possédant pas, nous n'avons pu les comparer avec celle-ci. Dans sa Préface, toute paternelle, Agricola explique qu'il a écrit cet ouvrage en vers parce que les proverbes et les dictons rimés se fixent plus aisément dans les jeunes mémoires.

Fétis dit, d'après Gerber, qui lui-même l'emprunte à *Mattheson, Ephorus Gœttingensis, von der Kirchenmusik* (de la musique d'église), Hambourg, 1727 (1), qu'Agricola fut le premier qui abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne.

Les instruments mentionnés par Agricola dans ce petit volume et gravés sur bois sont : la famille des FLUTES : *soprano, alto, ténor* et *basse.* — Les GRANDES FLUTES : le *chalumeau,* la *bombarde,* la *flûte douce,* le *cornet à bouquin* (Zinken). Une famille de *Cromornes* (*corno muto*) ou *Tournebouts ;* puis viennent le *cor de chamois,* le *sifflet* ou *fiffre russe* (Rüspfeif). *La musette.* — Une famille de quatre *flûtes suisses* (*Schweizer Pfeiffe*), c'est la flûte traversière qui s'appelait alors ainsi, et à laquelle Prætorius en 1619 donne encore le même nom ; la *flûte de campagne,* dans le sens de flûte guerrière, était employée avec les tambours, c'est toujours la flûte traversière.

Comme supplément à la famille des instruments mis en jeu par le souffle humain, Agricola ajoute le *trombone* (ou saqueboute), la *trompette militaire,* la *clareta* (*clarin, clarino*), enfin la trompette qui se jouait sur les tours (*Thürmerhorn*). L'auteur avoue qu'il ne sait pas

(1) *Au lieu d'Ephorus, Fétis met Ehrenpforte, qui est un tout autre ouvrage.* Voy. *Agricola* dans la *Biographie des musiciens.*

grand'chose sur ces quatre derniers instruments, mais que dès qu'il aura plus de renseignements, il en fera part aux lecteurs. Suivent les dessins de *l'orgue*, des orgues portatifs (*régale, organo di legno*), c'était l'orgue de chambre appelé *Positif* en allemand.

Nous avons déjà observé que les pauvres versiculets d'Agricola sont loin de semer de la clarté dans son livre ; il faut ajouter aussi qu'il y a peu d'ordre dans la division des chapitres ou dans la suite des sujets traités. Après les orgues, que l'auteur expédie en douze vers, on pourrait dire en douze temps, voici venir une petite démonstration sur les clés, les noms et la valeur des notes, des ligatures ; c'est même un des meilleurs chapitres, grâce aux exemples. Le *chapitre IV* traite des *instruments à cordes :* figure d'un clavier avec l'appellation allemande des touches. — *Un clavicorde.* — *Un clavecin* (*Clavicymbalum*). — *Une virginale.* — Et un soi-disant perfectionnement du clavecin où le corps sonore est verticalement placé au-dessus des touches (*Clavicyterium*).

Au *chapitre V* se trouve la plus grande tirade de vers contenue dans le volume ; il s'agit des luths et autres instruments à cordes. Agricola déclare qu'il n'est pas grand praticien sur le luth ; mais qu'il le connaît néanmoins assez pour être à même d'en parler, et il regrette que les luthistes n'aient pas eu le bon esprit de se servir de la notation des organistes, en préférant la *tablature*, système de notation beaucoup plus compliqué. Je me suis laissé dire, continue Agricola, que c'est un aveugle qui a inventé la tablature de luth, cette malice ne m'étonne pas de sa part, quand les clairvoyants ont assez de peine à apprendre ce système avec leurs deux yeux grands ouverts. L'histoire d'Arion occupe une grande partie de cette tirade, et si des luthistes ont appris leur instrument dans ce chapitre, ils devaient être, certes, bien doués. Les figures représentent une *vielle* à manivelle et une autre se jouant avec un archet, un *luth*, une *guitare*, puis la tablature ou plutôt les tablatures des *luths*, des *harpes* et des *psaltérions*. Si Agricola a critiqué l'écriture appelée tablature, il consacre toutefois deux chapitres, le 6e et le 7e, à faire comprendre cette manière de notation, comme aussi la façon d'accorder le luth et d'en jouer ; la grande tirade dont nous avons parlé plus haut, n'était, à proprement parler, qu'une introduction.

Le *chapitre VIII* et le *chapitre IX* s'occupent des violes tant petites que grandes, à 3 et à 4 cordes, leur accord, etc. Une planche offre en regard toute la famille de ces instruments, qualifiés *discantus, altus,*

ténor, bassus, se ressemblant absolument, si ce n'est qu'ils diffèrent de grandeur ; l'archet est accolé, mais aucun de ces instruments n'a de chevalet, ce qui doit être une négligence du dessinateur. Les quatre violes (*gross Geigen*) sont à 4 cordes.

Le *chapitre X* est consacré aux violettes à 3 cordes (*kleine Geigen*) en tout semblables aux violes ci-dessus, mais un peu plus petites. Viennent les figures de deux psaltérions, l'un oblong (*Hackbrett*) et l'autre triangulaire, une harpe; puis encore quatre *rebecs* ou gigues (*rebecchino*) à 3 cordes, ressemblant un peu à la mandoline ; ici les chevalets sont indiqués. Une *trompette marine* (*Trumscheit*) se trouve avec ces rebecs, sans doute pour leur tenir compagnie. Une enclume et quelques tablatures pour l'orgue amènent la fin de l'ouvrage, le tout couronné par un chapitre sur Pythagore découvrant l'octave, la quinte, la quarte et l'unisson, en écoutant le bruit des marteaux qui frappent sur une enclume. On voit le grand philosophe grec, barbu et très laid d'ailleurs, habillé d'une cuirasse et coiffé d'un casque, pesant des marteaux de différentes grandeurs, erreur évidente d'Agricola, puisque c'est par les différentes grandeurs des enclumes que le son change et non par celles des marteaux. Il y a même encore des cloches et des cymbales, et jusqu'à un *xylocordéon*, ou *claquebois* (*Strohfiedel*), ce qui veut dire rigoureusement violon de paille. L'appréciation la plus complète et la plus sérieuse qu'on ait faite de l'ouvrage d'Agricola, *musica instrumentalis*, se trouve dans les *Historischkritische Beiträge* de *Marpurg*, vol. V, page 229. Cette analyse, d'après une édition de 1545, nous prouve que cette édition diffère beaucoup de celle de 1532 qui a servi à la présente notice.

Agricola (Martin).

Musica Choralis Deudsch (en allemand) 1533. (Wittemberg, G. Rhaw).

Très petit in-8° de 39 feuillets non paginés, plus le feuillet du titre.

La dernière page, où se trouve habituellement la signature de G. Rhaw, manque.

Fétis n'en dit que ces quelques mots : « Un exemplaire de ce livre rare est à la bibliothèque de Vienne. » Gerber ne mentionne pas cet ouvrage, ni Walther, ni Forkel.

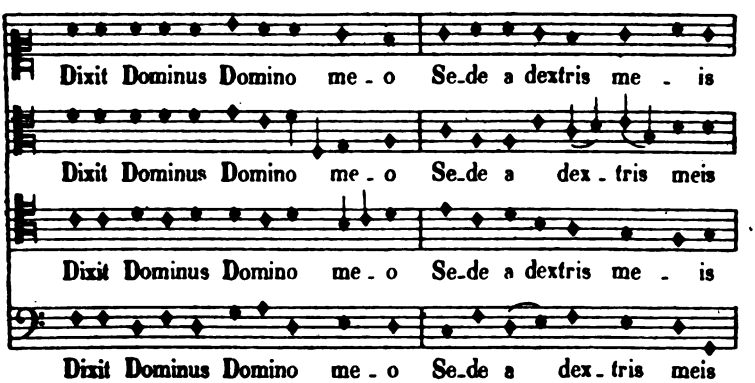
Agricola, dans une Préface adressée à son ami et éditeur Rhaw, lui

recommande tout particulièrement ce traité sur la musique d'ensemble, composé *pour la jeunesse*, et qui complètera le répertoire de Wittemberg, ville où l'on s'occupe beaucoup de cantiques, de psaumes et de *messes allemandes*. Il annonce également à Rhaw l'envoi prochain du petit traité *Musicam mensuralem*, ainsi que celui de la *Musica instrumentalis*.

Au premier chapitre, l'auteur observe que dans la *Musica choralis* les notes ♦ ont la même valeur de durée que celles 𝅘𝅥, tandis que dans la *Musica figuralis* ou *mensuralis* ces notes ont des valeurs différentes. En parlant des clés, il dit qu'il y en a vingt dans l'usage habituel, mais que l'on en compte bien quelques-unes de plus pour le chant figuré et pour les instruments.

Il y a six notes : *ut re mi fa sol la*. L'auteur emploie, comme on voit, l'ancien hexacorde, avec les *muances*. Il passe en revue successivement les divers intervalles, en les faisant suivre d'un exemple noté à quatre voix. Au *triton* (quarte augmentée), on lit : « cet intervalle sonne mal, il ressemble presque au chant du coucou. »

Viennent les huit tons du plain-chant ; tout cela mêlé d'observations naïves et qui n'ajoutent pas à la clarté, des comparaisons d'un goût douteux sans doute, mais qui avait cours alors : c'est un *Traité de plain-chant* avec des exemples à quatre parties, dont voici un spécimen :



Agricola (Martin).

Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime

complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur, per MART. AGRICOLAM.
Vitebergæ, apud Georg. Rhaw. Anno 1539.

« Rudiments de la musique, par lesquels l'art de chanter renfermé très en abrégé est transmis aux enfants avec la dimension du monocorde, par Martin Agricola. » Wittemberg, chez Georges Rhaw.

Petit in-8° de 40 feuillets non paginés.

L'auteur passe en revue les signes des notes, les clés, la gamme ou plutôt les gammes telles qu'on les pratiquait alors. — De la transposition ; des muances vocales ; de la solmisation ; des intervalles avec exemples ; des tons plagaux et des tons authentiques ; de l'étendue des tons ; des tropes ; de l'intonation des psaumes avec exemples notés ; de l'accent musical (accent d'église).

L'ouvrage est terminé par un éloge de la science en général, assez banal, en vers latins de Jean Spangenberg.

Agrippa (de Nettesheim).

De Incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium liber, etc.

La Haye, ad. Viacq. 1653 in-12.

Au dix-septième chapitre, Agrippa parle de la musique, pour dire qu'il y a touché ; ce sont des lambeaux d'anecdotes, plus ou moins exactes. On y lit que les anciens ont baptisé les différents genres mélodiques (modes) avec des noms de peuples : « le phrygien, le lydien, le dorien, auxquels Sapho ajouta le mixolydien, comme nous l'apprend Aristoxène. » Prévenons tout de suite qu'Aristoxène ne souffle pas un mot de cette soi-disant invention de Sapho ; l'auteur continue à raconter quelques histoires, bien connues, sur les effets de ces différents modes, auxquels on a ajouté plus tard l'hypo-phrygien, l'hypo-dorien et l'hypo-lydien pour arriver à sept, nombre des planètes. La suite et fin de cette dissertation est une critique acerbe et méprisante des musiciens anciens comme de ceux du temps d'Agrippa ; il trouve qu'ils font le métier le plus vil et le plus méprisable.

Aiguino.

La illuminata de tutti i tuoni di Canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui più scritti, composta per il reve-

Pl. II.

Portrait du frère Aiguino, surnommé le Capitaine, d'après *l'Arte del Contraponto*, 1562.

rendo padre Frate ILLUMINATO (1) AIGUINO *da Bressa, dell' ordine Seraphico d' Osservanza. In Venetia, per Antonio Gardano,* 1562.

Petit in-4°.

« L'illuminé de tous les tons du plain-chant avec quelques beaux secrets, non encore décrits (ou publiés) par d'autres, composé par le révérend frère : *Illuminé Aiguino* de Brescia, de l'ordre séraphique de l'Observance. Avec privilège de l'illustrissime seigneurie de Venise, pour 15 ans. »

Nous reproduisons le portrait de l'auteur, qu'on pelle *capitan* ou capitaine; Gerber demande de quel régiment de n oines, mais Fétis suppose qu'avant d'être religieux il a été soldat, si bien que le nom de capitaine lui sera resté comme un honorable surnom. (Pl. II) Aiguino était un disciple d'Aron.

Voici ce que renferment les chapitres du premier livre :

CHAPITRE I. — La main (les intervalles) selon les Grecs.

CH. II. — De la main de Guido d'Arezzo, et la division du monocorde.

CH. III. — Des clés universelles de la main de Guido.

CH. IV. — Quelles sont les propriétés du monocorde et combien de sons a-t-il ?

CH. V. — De quelle manière furent trouvées les six syllabes : *ut, re, mi, fa, sol, la?*

« Guido, pressentant la suavité de la musique que faisaient les Grecs, resta presque mort de contentement; revenu à lui, il résolut aussitôt de découvrir la manière de chanter à la façon des Grecs. Guido se mit en prière, demandant à la divine Providence de vouloir bien lui faire la grâce de trouver des syllabes qui fussent faciles (aux Latins) pour apprendre à chanter, afin de louer sa divine majesté. Dieu, dans sa bonté, lui inspira qu'il devait regarder l'hymne de saint Jean qui dit : « *Ut queant laxis,* » etc., et voilà comment furent inventées les six premières notes de la gamme.

Ce petit extrait du chapitre cinquième peut donner une idée de l'esprit dans lequel est écrit l'ouvrage du frère Aiguino.

---

(1) *Illuminato* est le nom de baptême du frère Aiguino.

Ch. VI. — Comment on doit comprendre cette version : *ut, re, mi,* qui monte, *fa, sol, la,* qui descend.

Ch. VII. — Qu'est-ce que c'est que les *muances?*

Ch. VIII. — En quel endroit de la main (de la gamme) doivent se faire les muances ?

Ce chapitre est très développé, et intéressant à lire.

Ch. IX. — Du ton et de ses divisions.

Ch. X. — Du demi-ton mineur et du demi-ton majeur.

Ch. XI. — De la tierce majeure.

Ch. XII. — De la tierce mineure.

Ch. XIII. — De la quarte ou (*diatessaron*).

Ch. XIV. — De la quinte (*diapente perfetto*).

Ch. XV. — Des tons ou des modes.

Ch. XVI. — Composition du premier mode des Grecs, dit *dorien,* et du deuxième dit *hypodorien.*

Ch. XVII. — Du troisième mode nommé *phrygien,* et du quatrième nommé *hypophrygien.*

Ch. XVIII. — Du cinquième mode : *lydien,* et du sixième mode : *hypolydien.*

Ch. XIX. — Du septième mode : *mixolydien* et du huitième mode : *hypermixolydien.*

Le second et le troisième livre, de même que le premier, s'occupent tout spécialement du plain-chant.

Aiguino.

Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di Canto figurato, con alcuni bellissimi secreti non da altri più scritti : nuovamente composto dal Reverendo Padre Frate Illuminato Aÿguino *Bresciano, dell' ordine serafico d'osservanza. In Venetia, G. Varisco,* 1581.

Petit in-4°.

Cet ouvrage sur le chant figuré est dédié au cardinal Louis d'Este ; il renferme le même portrait gravé sur bois. (Voyez pl. II.)

Le chapitre I^er^ commence ainsi :

« La musique n'est autre chose qu'un art insigne et suave, qui dans le ciel et sur la terre exprime sa suavité et sa douceur, et ceci est affirmé par mon maître infaillible don Pietro Aron et par Maschetto Padouan. »

Ce traité de soi-disant musique mesurée est à peu près identique avec celui du plain-chant, en ce sens qu'il enseigne les mêmes tonalités, seulement les dissertations sur le *diatessaron*, sur la *diapente*, etc., sont plus longues. Au 3me livre, Aiguino cite Okeghem, Dufay, Carpentras et *son infaillible maître Don Pietro Aron;* malheureusement il ne donne pas d'exemple de leur musique.

Dans le chapitre XI de ce même 3me livre il y a de nombreux détails sur les anciennes manières d'indiquer et de diviser la mesure, sur la valeur des silences et des notes ; il ne s'agit même guère que de ces choses jusqu'au chapitre XXII. Tous les exemples donnés sont du plain-chant de la liturgie. Dans les conclusions qu'il pose à la fin de son traité, *non par ostentation, mais par courtoisie* (ce sont ses expressions), il n'est question que des quartes et des quintes ; que l'octave n'est pas la mère des consonances comme le vulgaire le croit, etc. ; puis l'auteur termine en se recommandant à l'indulgence du lecteur bénévole.

Alard (Lambert).

LAMPERTUS ALARDI, *Phil. mag. et Poet. Laur. De Veterum musicâ, liber singularis : In fine accessit Pselli sapientissimi Musica e Græco in Latinum sermonem translata, autore eodem.*

Lege, intellige, deinde judica.

Sumtibus Henningi Grosii Jun. Schleusingæ. Excusus Typ. Petri Fabri. Anno 1636.

Petit in-12, avec une planche à la page 62.

« De la musique des anciens, livre unique, par Lambert Alard, maître en philosophie et poète lauréat : à la fin est ajoutée la musique du très savant *Psellus*, translatée de grec en latin par le même auteur. »

« *Lis, comprends, et enfin juge.* »

Aux frais de Henning Gross jeune, à Schleusingen. Imprimé par Pierre Fabri ou Faber. »

Onze feuillets préliminaires, 203 pages, avec une planche qui se déploie.

Fétis indique ce petit volume comme un in-4°, confondant son exemplaire copié par Perne avec cet in-12 imprimé, qu'il possédait également, d'après son catalogue.

Il y a vingt-neuf chapitres, dans lesquels l'auteur parle de la musique grecque et un peu d'autre chose ; nous ne reproduirons pas l'analyse de ces chapitres, qu'on trouvera dans la *Biographie universelle*

de Fétis, à *Alardus*. Le chapitre XVI, que Fétis trouve si curieux, renferme entre autres choses les suivantes : le génie du mal hait la musique, c'est pourquoi il lui cède la place dès qu'elle se fait entendre (Luther). Les psaumes chassent les démons (saint Basile). — Rien ne rend mieux la santé aux fous que la musique instrumentale et vocale (Asclépiade). — Le mauvais génie a quitté Saül aux accents de la lyre. — Le prophète Élisée, appelé à rendre ses oracles devant les rois de Juda et d'Israël, fit demander un cithariste (ou un citharède). — La musique chasse non seulement le mauvais esprit, mais elle appelle le bon. — Dans les temps anciens déjà les soldats marchaient au combat aux sons de la musique, etc. Au chapitre XVII. Alardus nous dit que Luther avait avoué bien souvent que la première idée de sa réforme lui était venue en écoutant chanter à la chapelle Sixtine de Rome la séquence de Noël : *O beata culpa, quæ talem meruisti Redemptorem.*

A partir de la page 177 Alardus donne le texte grec du traité de Psellus, suivi d'une traduction latine. (Voyez *Psellus.*)

Alsted (Jean Henri).

Methodus admirandorum mathematicorum, complectens novem libros Matheseos universæ, etc. Studio JOHANNIS-HENRICI ALSTEDI, *Herbornæ Nassoviorum,* 1613.

In-12.

« Méthode des mathématiques admirables comprenant les neuf livres de tout l'enseignement, etc. »

Le huitième livre contient des notions élémentaires sur la musique : Figure et valeur des notes, les silences, gamme (hexacorde), tableau des tétracordes, les proportions numériques des intervalles ; noms et explication des intervalles ; les modes grecs ; les deux dernières pages sont censées parler des instruments. A la fin du volume il y a quelques lignes de supplément au livre de la musique. Nous avons du même ouvrage une édition de 1641, in-12, dans laquelle le livre de la musique est reproduit avec quelques changements peu importants.

Alypius.

Introduction musicale. Ce petit traité ou fragment de traité de musique a été traduit du grec en latin par Meibomius. On n'a pas de renseignements sur Alypius, c'est même d'une manière fort évasive que

les auteurs parlent de l'époque où il vivait. Alypius a été traduit en français par Villoteau. (Voyez ce nom).

Ce traité est une suite de notes ou signes des modes lydien, hypolydien, hyperlydien, éolien, hypoéolien, hyperéolien, phrygien, hypophrygien, hyperphrygien, iastien, hypoiastien, hyperiastien, dorien, hypodorien, hyperdorien, dans les genres diatonique, chromatique et enharmonique. Cassiodore paraît être le premier qui ait cité Alypius.

Andrea di Modona.

Canto harmonico in cinque parti diviso, col quale si puo arrivare alla perfetta cognitione del Canto fermo, del P. F. ANDREA DI MODONA *min. osservante di S. Francesco. Al molto reverendo Padre Francesco Spilimberti predicator generale, lettore giubilato, e Ministro Provinciale de Min. Osser. di S. Francesco. In Modana, per gli eredi Cassiani, stampatori episcopali,* 1690.

In-4° (deux exemplaires).

« Chant harmonique (ou harmonieux) divisé en cinq parties, avec lequel on peut arriver à la parfaite connaissance du plain-chant, par le père *Andrea di Modona,* frère mineur de l'ordre de Saint-François. Dédié au très révérend père François Spilimberti, prédicateur général, lecteur du Jubilé et ministre provincial des mineurs (cordeliers) de l'ordre de Saint-François. » Imprimé à Modène, 1690, par les héritiers Cassiani. »

La quatrième partie finit à la page 228; avec la cinquième partie commence une nouvelle pagination jusqu'à 90, plus un feuillet des *signatures.* Il y a trois planches hors texte.

1re PARTIE. — *Des Principes du chant.* De son origine; des espèces ou divisions du plain-chant. — De la main harmonique de Guido, avec figures et analyse. — Des clés. — Des six syllabes ou notes, appelées hexacorde de Guido. Explication de *ut, re, mi, scandunt* (qui montent), *fa, sol, la, quoque descendunt* (qui descendent toujours). — De la valeur des notes. — Du guidon; des silences; des nuances, partie très développée, à laquelle l'auteur consacre trois chapitres entiers. Les sauts, (c'est-à-dire les intervalles disjoints).

2e PARTIE. — Des intervalles du chant. — De l'unisson. — Du ton et de sa division. — Des demi-tons majeurs et mineurs. — De la tierce. — Du triton et des quartes (*diatessaron*). — De la quinte. — De

l'hexacorde majeur ; de l'hexacorde mineur. — De la septième majeure ; de la septième mineure. — De l'octave (*diapason*).

3me PARTIE. — Des huit tons du plain-chant et de leur formation. — Des tons parfaits et des tons imparfaits ; de leur mélange. — Des irrégularités et des exceptions que l'on peut rencontrer dans le plain-chant et des finales. L'*evoæ* signifie *sæculorum amen*. — Des *Responsorium* (réponses), des *Introït*.

4me PARTIE. — *De la pratique du chant*. — De l'intonation des psaumes, selon les différentes fêtes. — De l'intonation des hymnes. Ce chapitre se termine par des instructions curieuses adressées au chef du chœur, à l'organiste, etc.

5me PARTIE. — *Du chant brisé, canto fratto*, autrement dit *chant mesuré*. — Du mouvement. — Du battement de la mesure. — Les diverses figures de notes. — De la pause. — Du point. — De la syncope. — Du mouvement ternaire et de ses sous-divisions.

Dans aucun ouvrage du même genre, antérieur à celui-ci, on ne trouvera le système musical aussi scruté, aussi étudié dans toutes ses minuties. Comme application de ses principes, l'auteur donne trois *messes* et un *Lauda Sion*, pour voix seule, très probablement de sa composition.

Arbeau (Jehan).

Orchesographie, Metode et Teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancer, battre le tambour en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la jeunesse, affin d'estre bien venus en toute joyeuse compagnie et y monstrer sa dextérité et agilité de corps par THOINOT ARBEAU, *demeurant à Lengres. Lengres,* 1596.

Petit in-4°.

C'est la deuxième édition de ce livre rare. La première est de 1589 ; leur différence ne consiste que dans le titre, qui pour la première édition est le suivant : *Orchésographie et traitté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances. Langres, Jean des Preys,* 1589, in-4° (1).

(1) Nous mentionnerons une traduction allemande : *Die Tänze des* 16 *ten Jahrhunderts*, etc. (les danses du seizième siècle), par *A. Czerwinski ; Dantzig,* 1878. Malheureuse-

Thoinot Arbeau est l'anagramme de Jehan Tabourot. C'était, d'après Moréri, l'oncle d'Étienne Tabourot, auteur des *Bigarrures* et d'autres ouvrages. La verve facétieuse était un don de famille.

Jehan Tabourot était chanoine et official de Langres. Cet ouvrage paraît n'avoir été écrit que comme une distraction et non pour le public. Voici d'ailleurs la préface de l'éditeur :

« *A maistre Guillaume Tabourot, filz de feu noble homme et sage maistre Estienne Tabourot, conseiller du roy, nostre sire, et son procureur au baillage de Dijon, sieur des accordz.*

« Dernièrement que j'estois à Dijon, voyant les armoiries de vostre noble famille, où sont un lion de sable en un chef d'argent et trois tambours avec un chevron d'or en champ d'azur, il me souvient qu'entre les papiers rejetez et brouillez que j'ay recueilliz aultreffois soubz feu maistre Thoinot Arbeau, demeurant à Lengres (mon premier maistre), il y avoit certains discours qui parlent du tambour, que je proposay dès lors vous envoyer sitost que je serois de retour audict Lengres. Et advenu que les feüilletant de plus prez, j'ay treuvé qu'ilz parlent principallement des dances et accessoirement du tambour. J'ay imprimé le tout que je vous envoye, encore que ledict sieur Arbeau m'eust deffendu de ce faire, disant telles choses qu'il avait brouillées seulement pour tuer le temps, ne meriter l'impression et encor moings vous estre présentées : touteffois j'ay estimé que prenant ceste hardiesse de le vous presenter j'auray cet heur de vous faire penser que j'ay bonne affection de vous servir en quelque chose de meilleur.

« Vostre humble serviteur,

« Jehan DES PREYZ. »

Ce traité de danse est écrit en dialogue entre *Capriol* et son maître *Arbeau*. Dans les premières pages de cet entretien, Arbeau énumère à Capriol tous les grands personnages de l'antiquité tant sacrée que profane qui ont aimé ou recommandé la danse ; il y a entre autres : « En l'église primitive la coustume continuée jusques en nostre temps, a esté de chanter les hymnes de nostre église en dançant et ballant, et y est encor en plusieurs lieux observée (1). »

---

ment les expressions naïves d'une langue ne se traduisent pas dans une autre, et on s'en aperçoit bien dans le livre de A. Czerwinski.

(1) Cette coutume paraît exister encore en Espagne à certaines processions, où les enfants de chœur dansent.

Quant à la facétie du style, déjà mentionnée, en voici un spécimen :

« Nous pratiquons telles rejouissances aux jours de la célébration des nopces et ez solemnités des festes de nostre église, encor que les reformez abhorrent telles choses, mais ilz meriteroient d'y estre traitez de quelque gigot de bouc mis en pasté sans lard. »

A quoi Capriol répond : « Vous me mectez en volunté d'y apprendre et me faictes repentir que je n'y ay appliqué quelques heures gaillardes, car on peult prendre plaisir honneste sans se maculer de luxure et mauvaises affections. »

Les entretiens sur le tambour renferment une douzaine de pages notées, pour exprimer tous les rythmes imaginables, la plus forte tête de tambour s'y perdrait. Le fifre ou arigot a également sa *Tabulature* notée, page 17 au verso ; c'est une espèce de leçon de solfège. Les instructions sur le fifre et le tambourin ne sont pas longues, on y parle même un peu des flûtes antiques. Puis, dès la page 25 commencent les instructions sur la danse, allant jusqu'à la fin du volume qui a 104 feuillets, les pages recto sont seules paginées.

Il est question d'abord du *Tordion* ou Tourdion, à mesure ternaire. Suit la *Pavane*, danse grave à mesure binaire, et c'est là que l'auteur a reproduit ce petit chef-d'œuvre de Pavane à quatre voix, si souvent chantée dans les concerts du prince de la Moskowa. Les instruments doivent accompagner cette danse, l'auteur nomme en toutes lettres les hautbois et les saqueboutes, et quant à la partie de tambourin, elle s'y trouve notée.

Un peu plus loin, *Capriol* demande : « Faut-il nécessairement qu'ès pavanes et basse-dances le tabourin et la flute y soyent employez ? »

« *Arbeau.* — Non, qui ne veult : car on les peult jouer avec violons, espinettes, fluttes traverses et à neuf trous, hautbois et toutes sortes d'instruments. »

Il semble qu'en 1589 la pavane était déjà un peu abandonnée, car Arbeau répond à Capriol qui lui en demande une : « Je le veulx bien pour le desir que j'ay que telles dances honnestes soient remises au-dessus, en lieu des dances lascives et deshontées que l'on a introduict en leur place, au regret des sages seigneurs et des dames et matrones de bon et pudique jugement. »

Il est difficile de s'expliquer dans quel but un éditeur a publié cette Pavane, il y a quelque temps, avec des paroles modernes, d'une poésie

douteuse, quand il y avait les charmantes strophes suivantes, dont on pouvait à la rigueur, négliger les plus passionnées.

Belle qui tiens ma vie
Captive dans tes yeux,
Qui m'as l'âme ravie
D'un soubriz gracieux,
Viens tost me secourir,
Ou me fauldra mourir.

Pourquoy fuis-tu, mignarde,
Si je suis près de toy?
Quand tes yeulx je regarde
Je me perds dedans moy,
Car tes perfections
Changent mes actions.

Tes beautés et ta grâce
Et tes divins propos
Ont échauffé la glace
Qui me geloit les os,
Et ont remply mon cœur
D'une amoureuse ardeur.

Mon ame soulait estre
Libre de passions,
Mais amour s'est fait maitre
De mes affections,
Et a mis soubs sa loy
Et mon cœur et ma foy.

Approche donc, ma belle;
Approche toy, mon bien;
Ne me sois plus rebelle,
Puisque mon cœur est tien;
Pour mon mal appaiser,
Donne-moy un baiser.

Je meurs, mon angelette,
Je meurs en te baisant,
Ta bouche tant doucette
Va mon bien ravissant,
A ce coup mes espritz
Sont tout d'amour épris.

Plutost on verra l'onde
Contre mont reculer

Et plustot l'œil du monde
Cessera de brusler,
Que l'amour qui m'époinct
Décroisse d'un seul poinct.

Après la *Pavane* vient la *Gaillarde*, dont la description est fort intéressante ; selon maître Arbeau, elle décline aussi et se transforme : « Depuis quelque temps on dance la *Gaillarde* d'une façon qu'ils appellent la *lyonnaise*. » On y change de danseuses, et celles-ci changent de danseurs jusqu'à épuisement de l'assemblée.

Vient le tour de la *volte*, de la *courante*, de l'*allemande*, suivent le *branle double*, le *branle simple*, le *branle gay*, le *branle de Bourgoigne*, le *branle du hault Barrois*, le *branle de Poictou*, le *branle d'Escosse*, le *trihory de Bretagne*, le *branle de Malte*, le *branle des Lavandières, des pois, des hermites, du chandelier, des sabots, des chevaulx, de la moutarde, de la haye, de l'official.*

« Au *branle des Gavotes* il ne fault point enlever en l'air les damoiselles, seullement il les fault baiser. »

Le volume se termine par la danse des *Morisques*, des *Canaries*, la *Pavane d'Espagne*, *les Bouffons* ou *Mattachins*, espèce de caricature de la danse pyrrhique (avec épée, bouclier, et un morion en papier doré). La conclusion est originale : « Cependant practiquez les dances honnestement, et vous rendez compagnon des planettes qui dancent naturellement, et de ces nymphes que M. Varron dit avoir veu en Lydie sortir d'un estang au son des fluttes, dancer, puis rentrer dedans leur estang, et quand vous aurez dancé avec vostre maistresse, vous vous remetrez dedans le grand estang de vostre estude, pour y proffiter, comme je prie Dieu vous en donner la grâce. »

Aristide-Quintilien.

Cet auteur grec n'est guère connu que par son livre sur la musique, venu jusqu'à nous. On suppose qu'Aristide-Quintilien a vécu sous le règne d'Auguste. Quoi qu'il en soit, son traité traduit en latin par Meibomius, et en français par Villoteau (resté en manuscrit), semble être le plus complet de ceux des auteurs grecs que nous possédions. Il est plutôt théorique que pratique, ainsi que ceux de tous les anciens auteurs grecs. Aristide-Quintilien suit le système de Pythagore ; après les éléments harmoniques, il parle aussi de la composition grecque, mais

en termes où la clarté laisse à désirer ; la partie rythmique est plus aisée à comprendre.

Aristote.

Notre édition des œuvres d'Aristote est celle que Casaubon a donnée à Paris en 1590, 2 vol. in-fol.

Cet exemplaire porte la signature de Victor Cousin, qui l'avait acquis en 1819.

Dans le second volume, page 273, il y a un petit chapitre v, *de Musica,* dans lequel il ne s'agit de musique que d'une façon générale, et cela très superficiellement. A la page 439 (*Problematum sectio* XIX), Aristote parle encore de choses touchant à la musique, dans le courant des 51 demandes ; ce sont principalement des questions d'acoustique, les sonorités, le bruit, les échos. Il est d'ailleurs à peu près prouvé que ces problèmes ne sont qu'attribués à Aristote, et que sa paternité n'est point authentique.

La musique reparaît dans le traité *Politicorum* libri VIII, comme on peut le voir au chapitre III : *Des raisons ou du but des anciens en mêlant la musique à l'éducation ; Avantages de la musique ;* au chapitre VI : *Que les jeunes gens doivent étudier la musique, et ce qu'ils doivent en apprendre,* etc.

Dans sa poétique, Aristote touche nécessairement à la musique au point de vue du théâtre. Le grand philosophe doit avoir composé un vrai traité de musique, qui n'est pas venu jusqu'à nous. Il n'y a qu'un fragment conservé par Porphyre, *De objecto audibus, sive audibilibus,* et que Gogavino a joint à son édition latine d'Aristoxène et de Ptolémée.

Aristoxène.

ARISTOXENI *musici antiquissimi harmonicorum elementorum, libri III, Cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musica, libri III, Aristotelis de objecto auditûs fragmentum ex Porphyrii commentariis, omnia nunc primum latine conscripta et edita ab* ANT. GOGAVINO, *Graviensi, Venetiis, apud Vincentium Valgresium,* 1562.

Petit in-4° de 165 pages. (Deux exemplaires.)

« Trois livres des éléments harmoniques d'Aristoxène, très ancien

musicien ; trois livres des harmoniques ou de la musique, par Claude Ptolémée ; fragment d'Aristote sur l'objet de l'ouïe, extrait des commentaires de Porphyre ; le tout réuni pour la première fois et traduit en latin par Antoine Gogavin, de Grave (Hollande). Venise, chez Vincent Valgresio. »

Nous mentionnerons ici *Les Éléments harmoniques d'Aristoxène, traduits en français pour la première fois par Ch.-Ém. Ruelle.* Paris, 1870.

M. Ruelle ne déguise pas son admiration pour Aristoxène, en disant de lui : « C'est un philosophe, un théoricien, un historien de l'art, et sinon un artiste habile, du moins un maître versé dans la pratique et dans l'enseignement de la musique. »

Les œuvres d'Aristoxène sur la musique ne se sont point retrouvées complètes jusqu'à ce moment ; peut-être cette lacune sera-t-elle comblée un jour. Le traité d'Aristoxène est divisé en trois livres. L'auteur parle d'abord des auteurs grecs qui ont écrit sur la musique avant lui : Lasus, Epigone, Erastocles, etc., en critiquant l'imperfection et l'inexactitude de leurs œuvres. Puis il traite des mouvements de la voix ; du son ; des intervalles et de leurs divisions ; des demi-tons diatoniques comparés avec les demi-tons chromatiques ; des genres diatonique, chromatique et enharmonique, etc.

Le second livre commence par une anecdote racontée par Aristote sur quelques-uns de ses disciples qui venaient chercher le *bonheur parfait* et qui n'entendaient que des démonstrations d'arithmétique ou de géométrie. Aristoxène dit que pour le musicien la délicatesse du sens de l'ouïe tient lieu de principe. — Analyse des sept parties de l'harmonique ; de la disposition des tons ; des intervalles consonants et des dissonants ; des modes, etc. Aristoxène divise le ton en parties parfaitement égales, et construit ses tétracordes sur ce point de départ, qui n'est pas rigoureusement exact.

Le troisième livre s'occupe des tétracordes et de leur succession.

Le traité de Ptolémée suit celui d'Aristoxène, comme l'indique le titre. (Voir à *Ptolémée.*)

Artusi (Jean-Marie).

L'arte del contraponto ridotta in tavole da Giovanni Maria Artusi *da Bologna, Dove brevemente si contiene i Precetti a quest' arte necessarii.*

In Venetia, presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino, compagni, 1586.

In-fol.

Le titre de ce premier volume (ou première partie) est suivi d'un feuillet avec dédicace et avis au lecteur, puis 46 pages, plus un feuillet contenant des vers du seigneur Camillo à Artusi. Les principales matières sont : De la musique universelle, à quelle fin l'homme doit se servir de la musique, quelles sont les choses qui peuvent émouvoir l'esprit et le disposer à divers effets ; de la naissance du son ; du son particulièrement considéré au point de vue de la musique ; ce que c'est que consonance, dissonance, harmonie et mélodie ; définitions et divisions du contrepoint, ses éléments et leur nature ; les choses nécessaires pour éviter la confusion, des différentes espèces de consonances parfaites (quinte, quarte, octave), des consonances imparfaites ; ce qu'on recherche dans toute composition ; des mouvements d'une note à une autre et des notes entre elles ; observations sur les contre-points à deux parties ; le plain-chant à la basse et le plain-chant à la partie supérieure ; sur la forme des chants, les passages à éviter ; de la mesure ; de la syncope ; des cadences ; des fugues et imitations, des contre-points doubles à deux parties, des contre-points simples et doubles à trois parties, des choses à éviter ; des temps parfaits et imparfaits, de la prolation, du point, des ligatures. Des modes, de leur nature et de leur formation. — La seconde partie a été publiée trois ans plus tard, avec ce titre :

Seconda parte dell' arte del contraponto, nella quale si tratta dell' utile et uso delle Dissonanze, Divisa in due libri, da Gio. Maria Artusi, *Bolognese.*
In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1589.

Ce second volume in-folio se compose de 47 pages, le dernier verso est en blanc. Cette partie est dédiée au prince évêque de Reggio, Giulio Masetti. L'auteur donne d'abord un tableau des dissonances ; dans les chapitres suivants il traite : des deux espèces de seconde majeure, de la seconde mineure, de la quarte, de la quinte augmentée, de la quinte diminuée, de la septième majeure et de la septième mineure, de la quarte augmentée et de l'octave diminuée, des accidents et des résolutions. Dans la seconde partie Artusi parle des résolutions des différents intervalles dissonants ; il termine son traité par quelques bons conseils sur l'exécution, en signalant les inconvénients qui se

présentent parfois. Le Conservatoire possède aussi la seconde édition de cet ouvrage auquel l'auteur a fait subir de notables changements. En voici le titre :

L'arte del contrapunto del reverendissimo D. GIO. MARIA ARTUSI, *da Bologna, Canonico regolare della congregatione del Salvatore; nella quale con ordine e modo facilissimo si insegnano tutte quelle Regole, che a questa arte sono necessarie.*
Novamente ristampata, et di molto nuove aggiunte, dall' autore arrichita, con Due Tavole, una de Capitoli, et l'altra delle cose piu notabili.
In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598.

Cinq feuillets préliminaires et 80 pages in-folio. Une augmentation curieuse se trouve dès le commencement, c'est la liste des théoriciens et praticiens, desquels l'auteurs s'est servi dans *l'Art du contre-point.* Cette liste est très longue.

L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica, Ragionamenti dui, ne' quali si ragiona di molte cose utili, et necessarie alli moderni compositori, del R. P. D. GIOV. MARIA ARTUSI *da Bologna, canonico regolare nella Congregatione del Salvatore.*
Novamente stampato.
In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1600.

Sept feuillets préliminaires et 72 pages, petit in-folio.

L'ouvrage est dédié au cardinal Pompée Arigoni, et écrit sous forme de dialogue entre *Luca* et *Vario.*

Dans ce livre, Artusi tient à prouver la supériorité de l'ancienne musique sur la nouvelle ; il y parle un peu de tout, comme : le cornet (à bouquin) imite la voix humaine ; il est difficile à jouer ; des cordes des instruments ; du trombone et de ceux qui en jouent ; pourquoi il y a des sillets au luth ; à la page 11 il y a trois curieuses tables pour combiner ensemble les instruments dont le tempérament ou plutôt les défauts de construction d'alors permettaient ces combinaisons ; effets produits par la musique ; le grand nombre de voix et d'instruments d'aujourd'hui (1600) ne sert qu'à amener la confusion ; du genre chromatique, de l'enharmonique, des accidents et de la musique feinte,

etc. Dans la seconde partie de ses *ragionamenti,* Artusi continue à critiquer la nouvelle musique, en exaltant l'ancienne; il abuse même de la patience du lecteur, car pour soutenir sa thèse, il tombe dans des exagérations inévitables; enfin l'ouvrage se termine par un motet à quatre parties de Costanzo Porta. Quoique ce livre d'Artusi porte sur le titre : *novamente stampato,* nous n'avons trouvé nulle part l'indication d'une édition antérieure. On en a publié une suite en 1603.

Athénée.

ATHENÆI *Deipnosophistarum libri XV; Isaacus Casaubonus recensuit, et ex antiquis membranis supplevit auxitque, etc., apud Hieronymum Commelinum,* 1597.

In-fol.

« Les quinze livres des Sophistes à table, par Athénée, Isaac Casaubon les a révisés, complétés et augmentés d'après d'anciens parchemins, etc. »

Dans ce banquet des savants, Athénée, qui vivait au deuxième siècle, est censé raconter les conversations de table chez le citoyen romain Laresius. Il y est souvent question de musique. Ainsi Athénée parle des chants anciens, — des joueurs de flûte mécaniques, — des instruments de musique, — de l'étude (ou du goût) de la musique chez les anciens, — de la tragédie, — de la flûte et de sa consonance, — des diverses odes, — de ceux qui récitaient des poésies et de ceux qui chantaient des chansons joyeuses, — des Thébains inventeurs des chants, — d'Amorbeus le joueur de cithare, — louanges de la musique et de la vraie harmonie, — de l'utilité de la musique, — des danses et de leurs figures, — de la musique curieuse, — de la harpe, — de la sambuca, — d'un instrument à cordes inventé par les Phéniciens, — du trépied (*sic*), instrument de musique, et des divers inventeurs de la musique; — des poètes; des principales cantilènes, etc.

D'Avella (Jean).

Regole di musica, divise in cinque Trattati, con le quali s'insegna il Canto fermo e figurato, per vere e facili regole, il modo di fare il contrapunto, di comporre l'uno e l'altro canto, di cantare alcuni canti difficili, e molte cose nuove e curiose, com-

poste dal Padre FRA GIOVANNI D'AVELLA, *predicatore de Minori Osservanti della Provincia di Terra di Lavoro.*
In Roma, nella stampa di Francesco Moneta, 1657.

In-fol. de 167 pages et un errata. (Trois exemplaires.)

Burney (1) a lu sans doute un peu légèrement ce traité de d'Avella, car il reproche à l'auteur d'attribuer la *main harmonique* à Platon, à Aristote et à Boèce. Il aurait pu lire, page 3 : *ed esso padre Guido compose la mano comune* (*gamma ut A re*, etc.). Après avoir donné la main guidonienne, page 4, il s'en sert aux pages 35, 37 et 38 pour démontrer le système des anciens. *La mano* était alors synonyme de gamme, tous les traités du seizième siècle le prouvent, d'Avella s'en sert dans le même sens (2); à la page 48 il dit en parlant de divers musiciens *secondo le loro mani*, c'est-à-dire selon leurs gammes.

Burney a été copié par Gerber, par Forkel et par Becker, mais M. Fétis s'est bien gardé de les imiter, son appréciation de l'ouvrage de d'Avella est toute opposée à celle de Burney.

D'Avella examine les consonances et les dissonances, non seulement au point de vue de l'oreille, mais il donne aussi *il modo di giudicare la consonanza e dissonanza con gli occhi*, il ajoute la démonstration par les chiffres selon le monocorde.

Les intervalles sont examinés et discutés avec tous les éclaircissements qu'on pouvait fournir à cette époque.

Aux pages 58, 59, 60 et 61 d'Avella cite des fragments de Villanelles de *Domenico Montella* (luthiste), et de *Simon Crescentio, detto Simoncino* (célèbre joueur d'archi-luth); il y a dans ces fragments des indications de modulations neuves et osées, qu'on ne trouve pas fréquemment chez les compositeurs de cette époque.

A propos des chants diatoniques, harmoniques et chromatiques, l'auteur cite de nouveau Domenico Montella, malheureusement il ne donne qu'une partie de ces villanelles, que nous n'avons jamais vues réimprimées autre part.

Le 3e traité renferme les choses *curieuses* promises par le titre. Ici Fétis reproche à d'Avella d'avoir mêlé à des choses utiles des idées bizarres sur les rapports de la musique avec l'astrologie. Il y a en effet un chapitre, décrivant la manière dont les anciens ont réglé

(1) BURNEY, *A general history of music*; vol. 3, page 539.
(2) Voir page 5, page 6 et tant d'autres endroits que nous pourrions citer.

leurs chants sur le mouvement des astres, « ce que ne font plus les modernes ; » puis encore les tons des anciens ayant des relations avec les propriétés des planètes, etc. Ce sont en réalité des curiosités plus ou moins historiques, et l'auteur ne les donne pas comme des principes à suivre.

D'Avella passe en revue les huit tons ecclésiastiques, d'une façon très étendue ; puis viennent une suite de conseils pour les chantres, des exercices pour l'intonation des psaumes, des réflexions pour les maîtres-chantres : il y en a beaucoup qui pourraient encore aujourd'hui trouver leur application. Conseils pour la conservation de la voix : manger et boire modérément, mettre de l'eau dans son vin en été et le boire pur en hiver.

La 4e partie traite de la façon de composer des plains-chants, et la 5e donne les règles du contre-point.

Bacchini (Bénédict).

De Sistrorum figuris ac differentia ad illustrissimum D. D. Leonem Strozza ob sistri Romani effigiem communicatam. Dissertatio auctore D. Benedicto Bacchino, *Monacho S. Benedicti, etc., Bononiæ,* 1691.

In-4°.

Cette dissertation sur les figures et la différence des sistres, dédiée au seigneur Léon Strozzi, à l'occasion de la communication d'un sistre romain, renferme à la fin trois grandes planches avec des figures de sistres et des médailles antiques fort bien gravées.

Le sistre, connu en Égypte et à Rome, servait aux mystères d'Isis ; il consistait en plusieurs lames de métal sonore, traversant une autre pièce de métal en forme de fer à cheval, avec un manche, moyennant lequel on agitait avec la main droite cet instrument, passablement étourdissant. Bacchini parle plutôt d'Isis et de ses prêtres que du sistre.

Il paraît que cette première édition ne fut tirée qu'à cinquante exemplaires.

Bacchius.

On le surnomme l'*ancien* ou le *vieux*, et cet écrivain grec, sur lequel les renseignements manquent, vivait probablement sous le règne de Constantin Ier (fin du troisième et commencement du quatrième siè-

cle). Il est auteur d'un traité intitulé *Introduction à l'art musical*, réimprimé avec une traduction latine par *Meibomius;* on le trouve également avec une traduction française parmi les manuscrits de *Villoteau* (1).

Ce traité est par demandes et par réponses; les éléments de l'ancienne musique grecque y sont exposés clairement. Bacchius était aristoxénien dans sa doctrine, du moins elle dévie peu des principes d'Aristoxène, si ce n'est peut-être par le nombre des modes. Ainsi on y lit : « Quels sont les trois modes sur lesquels chantent ceux qui n'en pratiquent que trois ?

Ce sont le *lydien*, le *phrygien*, le *dorien*.

Quels sont les modes qu'emploient ceux qui en pratiquent sept ?

Ce sont le *myxolidien*, le *lydien*, le *phrygien*, le *dorien*, l'*hypolydien*, l'*hypophrygien* et l'*hypodorien*. »

On attribue même deux ouvrages sur la musique à Bacchius, mais il n'est pas certain qu'il en soit l'auteur. La bibliothèque nationale possède plusieurs manuscrits des œuvres de Bacchius; l'un des deux sur la musique a été publié par le père Mersenne dans ses *Questiones celeberrimæ in genesim, etc.* 1623.

Banchieri (Adrien).

Organo suonarino del P. D. Adriano Banchieri, *Bolognese, abbate benemerito Olivetano. In questa quarta impressione accordato con ogni diligenza, e diviso in cinque Registri, libro utilissimo à qual si voglia Organista per alternare in voce chorista alli canti fermi di tutto l'anno, etc., opera* 43. *In Venetia, appresso Alessandro Vincenti,* 1638.

Petit in-4°.

D'après Fétis, ce guide des organistes par Banchieri a eu trois éditions antérieures à la nôtre : 1605, 1611 et 1628.

L'auteur consacre les pages une et deux à l'histoire de l'orgue; dans le premier chapitre il donne les instructions nécessaires à l'organiste pour les messes des différentes fêtes de l'année. Au second chapitre se trouvent les intonations des psaumes; au troisième les hymnes et motets; au quatrième le *Magnificat* et le *Gloria* dans les divers tons du

(1) Voyez ce nom.

plain-chant ; au cinquième le *Benedictus* et les hymnes à la Vierge. Les pages 124 et 125 contiennent de curieuses instructions sur la disposition des instruments à cordes et sur leur accord. Elles sont suivies de pièces d'orgue, à deux parties, le chant et la basse, l'harmonie étant laissée au savoir de l'organiste.

Le sixième et dernier chapitre est un supplément renfermant des pièces à deux parties appelées *sonates* par Banchieri, il y a de plus trois motets pour voix seule avec la basse d'accompagnement.

Cette édition a paru après la mort de l'auteur, que M. Gaspari met en 1634.

Cartella musicale nel canto figurato, fermo, et contrapunto, del P. D. ADRIANO BANCHIERI, *Bolognese, monaco Olivetano, novamente in questa terza impressione ridotta dall' antica alla moderna pratica, et dedicata alla santissima Madonna di Loretto.*

In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1614.

Petit in-4°. 12 feuillets préliminaires et 248 pages.

Les vingt-quatre pages du commencement renferment des madrigaux adressés à l'auteur, il y a même un canon à quatre voix sur les paroles *Adrianus Bancherius vivet nomen suum.* Il y a également une préface, les tables, les errata, une figure sur bois représentant Notre-Dame de Lorette, enfin le portrait de Banchieri, âgé de quarante et un ans ; le dessinateur a dû le flatter, car il paraît beaucoup plus jeune.

Quoique la pagination de ce volume se suive jusqu'au bout, il y a divers cahiers ou fascicules qui ont la date de 1613.

L'auteur entre en matière par une conversation entre le disciple et le maître : ce sont les éléments de la musique, avec des explications très détaillées sur l'emploi de la main de Guido et sur les muances ; puis, pour aider aux jeunes garçons à apprendre à solfier, il propose les syllabes *ba* et *bi* pour *si bémol* et *si naturel*, ce que *Puteanus* avait déjà inventé, mais Banchieri semble l'ignorer.

La partie suivante (p. 25) a pour titre :

Brevi et primi Documenti musicali a gli figliuoli, et altri, che desiderano assicurarsi sopra il canto figurato, del R. P. D. ADRIANO BANCHIERI, *monaco Olivetano, nuovamente in questa terza impressione migliorati et revisti dall' istesso autore.*

In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1613.

Cette partie de l'ouvrage s'occupe des clés, de la division de la mesure, des diverses valeurs des notes, des intervalles, des syncopes, du point, des accidents, des ligatures, de la façon de chanter les paroles sur les notes ; tout cela avec des exemples.

A la page 53 vient le titre suivant :

Duo in contrapunto sopra ut re mi fa sol la, utili a gli figliuoli et principianti che desiderano praticare le note cantabili, con le reali mutationi, semplicemente et con il maestro, del' R. P. D. ADREANO BANCHIERI, *monaco Olivetano. In Venetia,* 1613.

Ce sont quatre exercices en duo, pour s'habituer aux muances.

Altri Documenti musicali nel canto fermo, utili a gli figliuoli et principianti, che desiderano doppo il possesso del canto figurato, imparare il contrapunto, del, etc. In Venetia, 1613 (p. 63).

Comparaison des gammes du plain-chant avec celles du chant figuré ; les clés du plain-chant, les pauses ; les tons ecclésiastiques, etc., avec les premiers principes du contre-point.

Duo spartiti al contrapunto in corrispondenza trà gli dodeci modi, et otto tuoni, sopra gli quali si pratica il metodo di fugare le cadenze con tutte le resolutioni di seconda, quarta, quinta diminuata, et settima, con le di loro Duplicate; come si trasportano gli modi per voci et stromenti cosi acuti come gravi; et per fine il modo di leggere ogni chiave di tutte le parti, del, etc. (p. 111).
In Venetia, 1613.

Ce sont des exercices pour les voix et les instruments dans les divers modes du plain-chant, avec des imitations et la façon de traiter les cadences, les finales, etc., avec un petit supplément sur le contre-point, et finalement une table contenant le titre des trente œuvres musicales de Banchieri.

Canoni musicali a quatro voci, del, etc. In Venetia, 1613 (p. 151).

Ainsi que l'indique le titre, c'est une suite de canons à quatre voix, précédés chacun d'une énigme en vers, et suivis d'une explication.

Le dernier titre est :

Moderna pratica musicale, opera trentesima settima del, etc., prodotta dalle buone osservationi de gli musici antichi, all' atto prattico degli compositori moderni, etc., alla Santissima Madre Maria di Loretto.

In Venetia, appresso G. Vincenti, 1613 (p. 161).

Il y a de nouveau la figure de Notre-Dame de Lorette, comme dans le premier traité. L'ouvrage débute par un discours sur la pratique musicale moderne. Suivent des chansons à une voix avec basse d'*Orlando de Lassus,* et annotées de soixante-quinze *bonnes* observations de Banchieri, ainsi que le dit l'auteur lui-même. Ces observations, très courtes, sont tout un cours de contre-point. Banchieri continue le même jeu, mais avec cinquante bonnes observations seulement, sur des chansons de *Cyprian di Rore.* Il y a encore comme exemples des chansons à deux parties del *Principe de Venosa, Cl. Monteverde, Viadana* et *Leoni;* puis cent passages variés et accentués à la moderne, et enfin des observations sur ces cent cadences.

Le volume de Banchieri, contenant la suite de traités que nous venons d'énumérer minutieusement, est des plus curieux et des plus intéressants. On trouve à la fin de notre exemplaire neuf pages manuscrites de G. Gaspari, ayant également leur intérêt.

Bannius (Jean Albert).

Joannis Alberti Bannii *Dissertatio epistolica de musicæ natura, origine, progressu, et denique studio bene instituendo ad incomparabilem virum Petrum Scriverium Polyhistora.*

« Dissertation en forme de lettres de Jean-Albert Bannius, sur la nature, l'origine, le progrès et enfin la bonne manière d'étudier la musique dédiée à l'incomparable Pierre Scriverius (Schreiber). »

Cette dissertation, publiée d'abord en 1637, se trouve à la page 664 de : *Gerardi Io. Vossii et aliorum Dissertationes de Studiis Bene Instituendis. — Traiecti ad Rhenum, Typis Theod. Ackersdyk et Gisb. Zylii; anno* 1658.

In-12.

Bannius, entre autres questions, traite de la Différence du nombre en poésie et du nombre en musique.

La musique vient de la nature ; sa perfection vient de l'art ; quelle fut la musique chez les Grecs ?

Les principaux chez les anciens sont Euclide, Boèce et Bède. Quelle était la mélopée des anciens ?

La méthode de Guido d'Arezzo est meilleure et plus facile : c'est d'après elle qu'on a trouvé les consonances imparfaites et les préceptes de la composition ? ? ?

La discipline de la musique doit être cherchée d'après les principes de la science et les éléments de l'art. Zarlino doit être choisi comme l'unique phénix parmi les autres auteurs. Son abrégé ingénieusement rédigé par Artusi, etc., etc.

Cette dissertation a 30 pages.

Baron (Ernest-Théophile).

ERNST GOTTLIEB BARONS *candidati Juris, historisch theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten, mit Fleiss aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben.*

Nürnberg, bey Johann Friederich Rüdiger, 1727. Avec portrait gravé, voy. pl. III.

Petit in-8°.

« Examen historique, théorique et pratique des instruments, les *luths*, composé avec soin et publié pour le plaisir de tous les honnêtes amateurs, par Ernest-Théophile *Baron*, candidat en droit; Nuremberg, chez Jean-Frédéric Rüdiger. »

L'ouvrage est dédié au duc de Saxe-Gotha, seigneur de Clèves, etc.

Chapitres I et II. *De l'origine du nom et de l'instrument le luth;* Baron cite quelques vieux auteurs comme Ochsenkuhn, Scaliger, etc., sans rien conclure. — Chapitre III. *Des instruments qu'on a confondus avec le luth;* tout l'intérêt de ce chapitre consiste dans les figures de lyres anciennes, reproduites d'après des sculptures ou d'après des médailles. — Chapitre IV. *Comment le luth vint en Italie* (après les Égyptiens) figure d'une femme jouant du luth d'après une sculpture. — Chapitre V. *Par qui le luth fut remis au jour, et importé plus tard par les Francs chez les Germains*, l'auteur attribue cela à Boèce (sixième siècle). — Chapitre VI. *Des plus célèbres musiciens qui, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours se sont acquis du mérite sur le luth.* — Dans ce chapitre on cite le père *Kircher, David Rizzio, Buchanan, Laurenzinus, Camille, Jean Mouton* (en France), *Neusiedler,* et bien d'autres. — Chapitre VII. *Des célèbres fabricants de luths, de leurs diverses*

Pl. III.

Portrait de Baron, reproduit d'après le *Traité sur le luth*, de cet auteur.

productions, et en quoi consistent réellement les bonnes qualités d'un luth : Lucas Maler 1415, Jean Frey, Füssner, Michel Hartung, Raphaël Meest 1627, Pommersbach, Jean Neusiedler 1553, Sébastien Rausgler 1594, deux Tieffenbrucker, Paul Belami (Paris) 1612, Jean Fichtholde, Buchenberg 1606, Antoine Cortaro 1614, les frères Rochi 1620, Georges Sella alla Stella 1624, Michel Hartung 1624, Mathieu Epp, Joachim Tielke, Martin Hoffmann et son fils Jean Chrétien, André Bähr, Mathieu Fux, Martin Schott, Rauch, Hammel, Stürzer, Güttler.

Partie théorico-pratique.

Des préjugés qu'on a contre cet instrument, savoir : l'accord continuel et désagréable ; la difficulté d'en jouer ; la grande dépense pour l'entretien des cordes. L'auteur cite du grec, du latin, de l'italien et du français, mais ne prouve pas grand'chose contre les défauts inhérents au luth. Et pourtant quel français ! *La manche du luth, la pauverté, la chantarelle, etc.* Suit le manche du luth avec ses divisions, ses lettres et ses tablatures. — Du *génie* qu'il faut pour cultiver cet instrument. — De la position des mains, de celle des doigts, nouvelle tablature (1).

Ce chapitre de la tablature perfectionnée est naturellement très développé, vu son importance ; le malheur c'est que chaque luthiste cherchait une nouvelle manière d'écrire la tablature.

Sur la façon de se tenir en jouant du luth, du goût ; de l'accord ; de la basse chiffrée. Discours sur le penchant pour la musique et des préjudices ou désagréments qui peuvent atteindre les virtuoses.

Baron a donné deux compléments à ce traité du luth dans le deuxième volume de Marpurg, *Historisch kritische Beiträge,* pages 65 et 119.

Bartholini (Gaspard).

Caspari Bartholini *Thom. Fil. De tibiis veterum et earum antiquo usu, libri tres. Ad Em. principem cardinalem S. Chigi. Romæ, P. Monetæ,* 1677.

Tout petit in-4° de 8 feuillets préliminaires, 235 pages, table et trois planches de figures d'instruments.

« Gaspard Bartholini fils de Thomas. Des flûtes des anciens et de leur antique usage. — Trois livres dédiés à l'Éminentissime prince le cardinal S. Chigi. »

---

(1) On appelle tablature une manière spéciale de noter la musique de luth avec des lettres et des chiffres.

De l'origine et des inventeurs des flûtes; des diverses matières qui servaient à leur construction, de leurs formes et de leurs parties; de l'art de jouer de la flûte. — Du son des flûtes et de leurs modes; chez quels peuples ces instruments étaient en usage; de leur puissance pour affecter l'âme et pour guérir les maladies. — De l'usage des flûtes dans les couronnements des rois, dans les triomphes, à la guerre, dans les sacrifices chez les païens, dans les fêtes publiques, les spectacles, les pantomimes, les jeux publics, les ballets, les repas, etc.

Discours faits au peuple, accompagnés par des flûtes; usage de ces instruments aux funérailles. — La flûte marine (pour encourager les rameurs et les faire aller en mesure). — De la flûte seule et de sa consonance avec d'autres instruments. — Des flûtistes. — Table de Marsyas. — Des bandages en peau que les flûtistes s'attachaient autour de la bouche. — Des fabricants de flûtes à becs. — De la trompette, de la conque, du cornet, de la trompette recourbée (*lituus*), de la cornemuse, etc.

Bartoli (Daniel).

Del suono de' tremori armonici e dell' udito, Trattati del P. Daniello Bartoli, *della compagnia di Giesu.*
In Roma, a speze di Nicolo Angelo Tinassi, 1679.

Petit in-4° de 330 pages, avec 8 feuillets préliminaires.

Ces traités des ondes sonores et de l'ouïe semblent avoir eu un grand succès, d'après les éditions citées par Forkel : dans le premier traité, Bartoli parle de la ressemblance des ondes sonores avec celles qui se produisent dans l'eau par le jet d'une pierre. Dans le second, les ondulations sonores sont comparées à celles de la lumière. Dans le troisième, l'auteur traite des sons harmoniques, des ondulations sonores produites par les cordes vibrantes des instruments; des vibrations sympathiques, etc.

Dans le quatrième traité : influence de la température sur le son. — Mélange des sons. — Des consonances. — Des sons renforcés dans un espace circonscrit. — Si la vitesse du mouvement est la raison immédiate de l'acuité du son. — Effets de l'archet sur les cordes et autres corps sonores. — Quelques particularités acoustiques, etc.

Nous avons également la seconde édition, parue à Bologne chez Pietro Bottelli, 1680. (Exemplaire du savant musicien V. A. Vallotti.)

Baryphonus (Henri).

HENRICI BARYPHONI *Pleiades musicæ, quæ fundamenta musicæ theoricæ ex principiis mathematicis eruta, et Melopoëticæ accuratiorem modum compendiosioremque viam hac alterâ sed limatiore curâ et auctore accessu in scenam producunt. Tum Seth Calvisii m. p. Melopoïæ ex veris fundamentis extructa et explicata, in gratiam et usum gymnasii Magdeburgensis publici juris factæ curante et edente Henrico Grimmio mus. ibid. ordin.*

Magdebourg, chez les héritiers *Johann. Franc,* 1630.

In-12. 274 pages.

« Les Pléiades de la musique de Henry Baryphonus (grosse voix) qui mettent au jour les fondements de la musique théorique, extraits des principes mathématiques, et qui font voir un mode plus soigné de mélopoésie..... suivi de la *Melopea* de Seth Calvisius, à l'usage du gymnase de Magdebourg. Revu et augmenté par Henri Grimm. »

La première édition est de 1615 ; elle n'avait que 86 pages. C'est un traité d'arithmétique transcendante, dans lequel l'auteur vise à ramener plus spécialement ses problèmes au chiffre 7 qui représente celui des Pléiades : *Céléno, Astérope, Mérope, Electre, Alcyone, Maia* et *Taygète.*

Ainsi il y a sept consonances : la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure et l'octave. Il y a de même (pour Baryphonus) sept dissonances : la seconde mineure, la seconde majeure, la septième mineure, la septième majeure, à quoi il ajoute les dissonances par accident : la quarte diminuée, la quinte augmentée et l'octave augmentée.

Dans la première Pléiade, les sujets traités sont ceux-ci : Y a-t-il des proportions dans les intervalles ? L'unisson est-il un intervalle ou le principe des invervalles ? L'unisson est-il une consonance ou une dissonance ? on nie l'un et l'autre. La quarte est-elle une consonance ? La tierce et la sixte sont-elles des consonances ?

Dans la deuxième Pléiade il s'agit des nombres harmoniques et de leurs relations. — Dans la troisième : de la logique septuple des proportions harmoniques. — Dans la quatrième : des sept consonances parfaites et imparfaites. — Dans la cinquième : des sept dissonances. —

Dans la sixième : des affections des consonances. — Dans la septième : de l'application des sept consonances au monocorde.

Bedford (Arthur).

The great abuse of musick; in two parts; by ARTHUR BEDFORD, *M. A. Chaplain to His grace Wriothesly, Duke of Bedford, and Vicar of Temple in the City of Bristol.*
London, printed by J. H. for John Wyatt, at the Rose in St Paul's church-yard, 1711.

In-8°.

Nous avons aussi un exemplaire d'une édition de 1712, imprimée pour l'auteur.

Ce livre sur le grand abus de la musique parle d'abord de l'usage et de l'application de la musique chez les anciens juifs, les Grecs et les Romains; puis de l'immoralité et de la profanation de cette très noble science dans l'âge présent. — De l'immodestie des opéras anglais. — De la corruption de la musique chez les compositeurs et les organistes.

La meilleure musique est la musique religieuse : on voit sans peine que c'est l'œuvre d'un chapelain.

A la fin il y a un canon à quatre parties de Bedford sur le texte : *Glory be to the Father, and to the Son, and to the holy Ghost.*

Ce chapelain a publié d'autres livres sur la musique.

Benelli.

Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali, dialogo di ALLEMANNO BENELLI, *nel quale anco si ragiona della participatione di essi stromenti, et di molte altre cose pertinenti alla musica.*
In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594.

Petit in-4°.

« Le Désir, ou des concerts, des divers instruments de musique, dialogue d'Annibal Melone (Alemanno Benelli est l'anagramme de ce nom), dans lequel on raisonne de la participation de ces mêmes instruments et de beaucoup d'autres choses touchant à la musique. »

On peut lire dans la *Biographie des musiciens* de Fétis (à Melone) toute la fastidieuse histoire de ces prête-noms, car, bien que Alemanno

Benelli soit l'anagramme de Annibal Melone, ce dernier n'est pas l'auteur de l'ouvrage, c'est un de ses amis, Ercole *Bottrigari,* qui l'a écrit.

Il Desiderio est en forme de dialogue, selon la mode que beaucoup d'auteurs de ce temps-là avaient adoptée.

A la troisième page on trouve l'énumération des instruments qui composaient alors un orchestre : Un clavecin, une épinette, trois luths, plusieurs violes, des trombones, deux cornets l'un droit, l'autre courbé (cornets à bouquin), deux rebecs (petits violons français) et quelques flûtes droites (flûtes douces) et traversières, une lyre et une harpe.

Leur ensemble était rarement juste ; Bottrigari parle surtout de la difficulté d'entendre jouer juste un certain nombre de violes et de luths ; cela tenait autant à l'imperfection des instruments qu'à l'inhabileté des exécutants. L'auteur distingue parmi les instruments, ceux à tons fixes, comme l'orgue, de ceux dont la justesse ne s'obtient que moyennant l'habileté de l'exécutant, comme les trombones, les rebecs, etc., et il parle du tempérament en homme entendu ; il traite à fond des demi-tons diatoniques et des demi-tons chromatiques.

L'auteur met en lumière les *harmoniques* de *Ptolémée,* et se livre à une dissertation assez étendue sur le tétracorde et son application pour former la gamme, puis il parle des genres *diatoniques* et *chromatiques ;* Aristoxène, Bède le vénérable, Boèce, Guido et son *Micrologue* ne sont pas oubliés, enfin Bottrigari paraît connaître à fond leurs écrits. (Voy. ce nom.)

Parmi les auteurs qui ont parlé du tempérament (*participatione*) sont cités : Arone, Lanfranco, Galilée, Zarlino, Salinas et Fogliano.

Quant aux plus célèbres réunions concertantes d'alors en Italie, on mentionne celles de Vérone, de Ferrare, et tout particulièrement la chapelle du grand-duc de Ferrare, qui a à sa dévotion un ensemble de cornets, de trombones, de doucines (flûtes à bec) de piffarotti (hautbois), de violes, de rebecs, de luths, de cithares, de harpes et de clavecins, sans oublier l'orgue, joué par Luzzasco ; à quoi il faut joindre des solistes et des choristes, le tout dirigé par il signor Maestro Fiorino. Ferrare, ce centre de la belle musique avait encore, outre la chapelle du grand-duc, les célèbres concerts spirituels de l'église de *San-Vito.* Parmi les compositeurs sont mentionnés Wert, Spontone, Porta et Merulo.

Après avoir parlé de la musique concertante exécutée dans des couvents de femmes, l'auteur termine par une critique contre les chanteurs de mauvais goût.

Ce volume de 51 pages est intéressant comme renseignement sur la composition d'un orchestre à la fin du seizième siècle.

Berardi (Angelo).

Ragionamenti musicali composti dal Sig. D. Angelo Berardi, *professore armonico e maestro di Capella del Duomo di Spoleto, dedicati all' Illustriss. e Reverendiss. Sig. Abbate Carlo Antonio Sampieri, da Giuseppe Orsolini Luchese, e Basso nella sudetta Capella.*
In Bologna, per Giacomo Monti, 1681.

In-12 de 190 pages.

Ces discours ou entretiens sur la musique, écrits en forme de dialogue (entre *Felice e Giuseppe*) sont le résumé des leçons que le maître de chapelle du dôme de Spolète, *Berardi,* donnait à ses élèves. Le temps lui aura manqué pour écrire lui-même son livre, car c'est un chanteur de la chapelle, *G. Orsolini,* qui l'a rédigé, comme on le voit par le titre et par la dédicace à l'Illustrissime et Révérendissime seigneur et abbé Charles-Antoine Sampieri.

On parle un peu de tout dans ce livret, même de l'amitié et de son utilité, de la brièveté de la vie, des animaux qui aiment la musique; puis aussi du monde élémentaire, du monde sublunaire, de l'harmonie des sphères, si le ciel est de matière fluide ou solide, des propriétés curatives de la musique, des arts libéraux; de Tubal, de Bède, de saint Grégoire, de Guido, de Cavalieri, de Palestrina, de Fede et de son frère; il y a deux ou trois pages sur le contre-point; ce que c'est que la messe *a Capella;* on ne joue pas de l'orgue à la chapelle pontificale; du *nebel* ou *neblum* des hébreux; de l'usage des instruments de musique, critiqué par les saints pères.

A la page 45, *Giuseppe* demande quel fut l'inventeur du violon, et *Felice* n'hésite pas à répondre que le violon fut inventé par Orphée, fils d'Apollon et de Calliope; que Sapho inventa l'archet à crins de cheval, et fut la première qui joua du violon et de la viole, 624 ans avant Jésus-Christ.

Ce volume se termine par l'énumération de 135 noms d'auteurs qui ont écrit sur la musique.

Dans cette même année 1681, Berardi publia un supplément de 34 pages à son livret, mais écrit cette fois par lui-même :

Aggiunta di D. ANGELO BERARDI *alli suoi Ragionamenti musicali, nella quale si prova che la musica è vera e reale scienza.*

Même dédicace, même date et même éditeur.

C'est une dissertation philosophique beaucoup moins amusante que le précédent livret. A la fin, l'auteur critique les musiciens et professeurs ignorants, qui ne sont pas à la hauteur de leur mission et qui discréditent l'art.

La note finale est un petit canon à trois parties, à la louange de la sainte Trinité.

Documenti armonici di D. A. BERARDI, *etc.*
In Bologna, per G. Monti, 1687.

Petit in-4° de 176 pages, plus un feuillet contenant une pièce de vers de G.-A. Bergamori, et le permis d'imprimer.

Dans le premier livre, Berardi donne les éléments du contre-point, avec les artifices qu'on y introduisait alors; puis vient la fugue avec ses différentes espèces, variétés et bizarreries; parmi ces dernières il y en a même une assez curieuse, à laquelle Berardi donne comme inventeur le célèbre Adrien Willaert, c'est un duo intitulé *Quid non ebrietas?* (que ne fait pas l'ivresse), où le ténor baisse de temps en temps d'un demi-ton, tandis que le soprano se maintient.

A part ces excentricités qui avaient cours alors, le traité de Berardi est bien fait, et se complète par de nombreux exemples à quatre et à cinq parties.

Le second livre s'occupe des canons et autres compositions *ingénieuses* à l'octave, à la dixième et à la douzième. On trouve à la page 112 un canon écrit en cercle pour 32 sopranos, heureusement que Berardi joint la *résolution* à son énigme; ces sortes d'amusements étaient très en vogue parmi les artistes du dix-septième siècle.

Le troisième livre est consacré aux retards et aux syncopes, aux passages chromatiques et aux variétés de cadences.

Miscellanea musicale di D. A. BERARDI, *etc.*
In Bologna, 1689.

Petit in-4°.

Six feuillets préliminaires, 210 pages avec trois feuillets de tables.

Dans la première partie, il s'agit de l'harmonie universelle entre

toutes les choses créées. — Division de la musique. — De la musique instrumentale. — Du plain-chant et du chant figuré. — Des inventeurs de la musique. — Influence physiologique de la musique. — De la musique ancienne et de la moderne, etc.

Dans la seconde partie les curiosités de la musique font place à un traité de musique : notes, leurs valeurs, clés, intervalles, division des mesures, des consonances, des dissonances, du tétracorde, préceptes du contre-point simple avec toutes ses espèces jusqu'au contre-point fleuri, contre-point double, etc.

La troisième et dernière partie continue les règles du contrepoint, mais à plusieurs parties, enfin une longue dissertation sur les douze tons termine l'ouvrage.

Arcani musicali svelati della vera amicitia ne' quali appariscono diversi studii artificiozi, molte osservationi e Regole concernenti alla tessitura de Componimenti armonici, con un modo facilissimo per sonare trasportato, Dialogo del Can. Angelo BERARDI *da S. Agata, canonico nell' insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo.*

In Bologna, 1706. *Per Marino Silvani, Si vendono sotto alle scuole all' Insegna del Violino.*

Petit in-4°.

« Arcanes musicaux dévoilés de la véritable amitié, dans lesquels apparaissent diverses recherches ingénieuses, beaucoup d'observations et de règles concernant l'ensemble de compositions harmoniques, avec une manière très facile de jouer en transposant. »

D'après Gerber la première édition est de 1690; celle-ci est la seconde.

Berardi avait un faible pour les dialogues; ici ce sont Flavio et Martio qui font les frais de la conversation, et qui, pour entrer en matière, parlent du soleil, de l'amour, d'Alexandre le Grand, et de ses dévoués Ephestion et Pison; puis de saint Thomas, d'Aristote, de l'amitié et de la vertu.

La dédicace à Philippe Leto est un canon à six parties, et le premier exemple de ces arcanes est un madrigal à six, en canon, où les voix montent et baissent d'un ton, par D. Romano *Micheli;* un duo qu'on peut chanter à rebours, avec la manière d'en composer; contrepoints à la douzième; contre-points par mouvement contraire à la quinte, à l'octave, etc.

Suivent les règles de la transposition, qui ne sont pas des plus claires ; mais si l'élève ne comprend pas, il peut lire à la suite l'histoire du Sphinx et d'Œdipe qui lui en remontre, et qui, sorti vainqueur de ce combat de devinettes, est acclamé roi de Thèbes. L'ouvrage n'a que 28 pages, il finit par un canon à la quarte supérieure, dédié à la Vierge Marie.

Beurhusius (Frédéric).

Erotematum musicæ libri duo, ex optimis hujus artis scriptoribus vera perspicuaque methodo descripti, per FREDERICUM BEURHUSIUM *Menertzhagensem, Scholæ Tremonianæ Conrectorem. Cum Præfatione D. Joannis Thomæ Freigii.*

Noribergæ, imprimebatur in officina typographica Catharinæ Gerlachiæ, 1585.

Très petit in-8°.

« Deux livres de questions musicales, tirés des meilleurs écrivains sur cet art et décrits avec une méthode vraie et claire, par Frédéric Beurhusius de Meinertzhagen, co-recteur à l'École de Dortmund. Avec une préface de Jean-Thomas Frey. Nuremberg, à l'imprimerie typographique de Catherine Gerlach. »

Selon Fétis la première édition a paru en 1551, et celle-ci serait la quatrième. Walther, en donnant le titre des chapitres de l'édition de 1573 (la seconde) nous montre qu'elle est semblable à celle que nous analysons, et très probablement à toutes les autres. Notre exemplaire a la préface de Frey, datée de 1580, et celle de Beurhusius datée de 1573.

Ce petit livre se compose de 8 feuillets préliminaires, suivis de 54 feuillets paginés au recto seulement, plus un feuillet pour la marque du libraire. Fétis dit bien que l'édition de 1585 a une préface de Frey, mais il aurait dû ajouter qu'elle a été faite pour l'édition de 1580, puisqu'elle porte cette date ; d'ailleurs Walther dit que Frey, ayant reçu en cadeau un exemplaire de cet ouvrage, y ajouta une préface et en fit faire une édition à Nuremberg.

Beurhusius, dont nous n'avons pu découvrir le nom allemand, était né à Meinertzhagen en 1518.

Quid est musica?

Musica est ars bene canendi.

La musique est l'art de bien chanter, on ne sortait pas de là ; ques-

tion et réponse se trouvent stéréotypées au commencement de presque tous les anciens traités de musique.

Beurhusius, après les questions préliminaires sur la musique, parle du système des cinq lignes (portées), des notes, des clés, des gammes en nature, en bémol, en bécarre, des intervalles, des signes pour la mesure, de la valeur des notes, de leur durée, des pauses, des prolations, des temps parfaits et imparfaits, des augmentations, des diminutions, des proportions, etc.

Le second livre qui s'occupe plus spécialement du chant dans les huit modes grecs, plus le *peregrinus* (plusieurs modes réunis) est bourré d'exemples pour les intonations des psaumes, des *introit*, etc. Il y a quelques pièces en canon, ce que l'auteur appelle des fugues, nom consacré alors.

Boèce.

Arithmetica, geometria et musica BOETII.

A la fin : *Venetiis impressum Boetii opus per Ioannem et Gregorium de Gregoriis fratres felici exitu ad finem usque productum accuratissime que emendatum anno humane restaurationis* 1492, *die* 18 *Augusti, Augustino Barbarico serenissimo Venetiarum principe Rem publicam tenente.*

« Œuvre de Boèce.

Imprimé à Venise, mené à bonne fin par Jean et Grégoire de Grégori frères et très soigneusement corrigé, l'an de la Rédemption 1492, le 18 août, Augustin Barbarigo, étant sérénissime doge de Venise, gouvernant la République. »

In-folio gothique.

C'est la première édition des écrits de Boèce sur la musique (1).

Boèce, d'une famille consulaire de Rome, vivait entre 470 et 524 ou 525. C'était incontestablement l'homme le plus savant de son temps ; ses œuvres ont été copiées maintes fois avant l'invention de l'imprimerie, et son traité de musique a fait loi pendant des siècles.

Boèce nous représente non pas un compositeur de musique, mais un savant ayant collectionné et apprécié soigneusement les matériaux de

(1) Le Conservatoire possède également l'édition suivante, qu'on peut regarder comme la seconde : *Hec sunt opera Boetii*, etc.; à la fin : *Impressis Venetiis per Joannem de Forlivio et Gregorios fratres, anno salutis* 1497, *die X Februarii.* In fol.

sources grecques qu'il pouvait avoir alors, tamisant, épurant ces matériaux.

C'est Boèce qui nous fait connaître le mieux les systèmes de musique d'Aristote et de Pythagore. Le fond de son traité dérive des principes de Ptolémée et de Nicomaque.

Les cinq livres de Boèce nous entretiennent des choses suivantes :

La musique nous est innée et peut aussi bien épurer nos mœurs que les avilir. — Il y a trois sortes de musique, on traitera de la signification de la musique. — Sur les voix et les éléments de la musique. — Quelles sont les proportions destinées aux consonances. — Ce que c'est que ton, intervalle, harmonie. — Il ne faut pas suivre aveuglément la pensée et croire davantage au calcul ; on parle aussi de l'erreur des sens. — Comment Pythagore a recherché, analysé les proportions des consonances. — De quelle façon les diverses proportions des consonances ont été pesées par Pythagore. — Sur la division des voix et de leur développement. — La nature à borné les limites de la voix. — La façon dont l'oreille perçoit les sons. — Sur les proportions des consonances, sur le ton et le demi-ton. — Quels sont les nombres qui renferment le demi-ton. — La consonance *diapason* (octave) se compose de cinq tons et deux demi-tons. — Comment on a ajouté des cordes à la lyre, et leurs noms. — A quelles constellations correspondent les cordes. — Opinions de Platon et de Nicomaque sur les consonances. — Ce que c'est qu'un musicien (*quid sit musicus*).

Le *deuxième livre* s'occupe beaucoup de chiffres et de proportions ; on y trouve pourtant l'opinion de Nicomaque sur les consonances. On parle aussi des quintes et des octaves, mais toujours au point de vue de leur chiffre proportionnel.

Au *troisième livre*, Boèce critique Aristoxène sur le chiffre proportionnel et la composition de divers intervalles ; il y parle aussi des intervalles plus petits qu'un demi-ton ; quel est le chiffre proportionnel du comma ; l'apotome est plus grand que 4 commas, etc.

Au quatrième livre, nouvelles recherches sur la mesure des intervalles. — Appellation des notes musicales par des lettres grecques et latines. — Division des monocordes dans le genre diatonique, et autres divisions. — Sur les tonalités, et des signes pour les désigner. — Les anciens modes, etc.

Dans le *cinquième livre :* De la puissance de l'harmonie, et des instruments qu'on a à sa disposition pour en juger. — Quelles sont les

voix pouvant se prêter à l'harmonie. Dans ce paragraphe V on lit : les voix qui ne marchent pas continuellement à l'unisson sont exclues de la science de l'harmonie.

Continuæ quidem non unisonæ voces ab harmonica facultate separantur.

Les chiffres de Pythagore et de Ptolémée. — Comment Aristoxène considère l'intervalle. — Sur la division du tétracorde, etc.

Les éditions des œuvres de Boèce sont fort nombreuses ; quant à la partie qui traite de la musique, on estime généralement l'édition faite en 1546 à Bâle par Glareanus, que le Conservatoire possède également. De nos jours cependant, il y a un texte beaucoup meilleur, c'est celui publié par G. Friedlein en 1867. M. Oscar Paul a donné une traduction allemande du traité de musique de Boèce, à Leipzig, 1872.

La plupart des renseignements qu'on a sur la vie de Boèce sont tirés des œuvres de Cassiodore.

Bonaventura.

Regola de musica plana del venerabel frate BONAVENTURA *da Bressa, del ordine di Menori.* A la fin on lit : « *Finisse el breviloquio musicale composto per fra Bonaventura da Bressa* (Brescia) *del ordine di Menori, in el convento nostro de San Francesco da Bressa : accuratissimamente stampado ne la iclita citta de Venetia per Augustino de Zanis de Portefio, ne li anni del Signor* 1513.

In-8° de 16 feuillets non paginés.

Le frère Bonaventure semble appeler indifféremment son ouvrage *Regola de musica* ou *Breviloquio* (abrégé) *musicale.* Fétis en fait deux ouvrages différents, et il est probable que c'est le même.

Le titre comme on le voit à la pl. IV, représente l'école du père Bonaventure ; les chanteurs font des grimaces horribles. Tous les exemples notés sont gravés sur bois, quoiqu'on eût depuis longtemps à Venise les caractères mobiles en métal, types de musique inventés ou perfectionnés par Petrucci.

Les quarante-deux chapitres de ce petit traité moitié latin, moitié italien, parlent de la composition de la main harmonique, des lignes et de leurs intervalles (portées), des lettres (notes) graves, aiguës et suraiguës, des propriétés du chant (chanter par bécarre, par nature ou par bémol), de la gamme, des clés, de la manière de chanter, des nuances,

École de musique du frère Bonaventura, d'après son *Traité de Plain-Chant*, 1513.

des consonances, de l'unisson, de la seconde, de la tierce et des autres intervalles, de la formation des tons, des tons imparfaits, des tons parfaits plagaux, des tons mixtes authentiques, etc., des neumes (considérés comme notes d'agrément); l'ouvrage se termine par quelques intonations. Les titres des alinéas sont en latin, tandis que le reste du texte est en italien.

Bononcini (Jean Marie).

Musico prattico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i canti, e di ciò ch' all' arte del contrapunto si ricerca, opera ottava di Giov. Maria Bononcini, *Modanese, del Concerto de gli stromenti dell' Altezza serenissima di Modana, et accademico filarmonico di Bologna; All' Illustris. et Eccellentis. Signor Federico de Franchi, nobile Genovese.*

In Bologna, per Giacomo Monti, 1688.

Petit in-4°.

« Le musicien pratique, qui démontre brièvement la manière d'atteindre la parfaite connaissance de toutes ces choses qui concourent à la composition des chants et de ce qui a rapport à l'art du contre-point. »

C'est la seconde édition, la première a paru en 1673. L'ouvrage commence par la liste des auteurs dont s'est servi Bononcini, il n'y en a pas moins de quatre-vingts; c'est à peine s'il a eu occasion de les nommer tous. Suit un canon à 4 voix de Bendinelli sur les paroles :

Voi che di compor brama tenete,
Il Bononcin leggete.

L'auteur parle d'abord de l'origine de la musique, et cette fois, ce ne sont pas les oiseaux, tant rossignols que fauvettes, qui ont inventé la musique, mais Dieu lui-même.

Après le nom et la figure des notes viennent les divers signes de mesure qui sont rangés d'une façon très claire; les prolations, les points, les pauses, les accidents; ce qu'il faut savoir pour la composition d'un chant en nature, en bémol ou en bécarre; les nuances, les clés, les ligatures anciennes et modernes, les trois genres; toutes ces choses sont accompagnées d'exemples.

La seconde partie s'occupe du contre-point ; explication des consonances et de leurs divers mouvements ; de la cadence, de l'imitation dans les différents tons du plain-chant ; de la composition à deux, trois et quatre parties, avec de nombreux exemples ; l'ouvrage termine par les intonations des tons de l'église.

(2 exemplaires).

Bossius.

Isiacus de Sistro (1) HIERONYMI BOSSII, *Ticinensis, civis nobilis, et Patricii Romani, ac Regii Eloquentiæ professoris opusculum.*

Mediolani, Palatinæ academiæ; Typographus Jo. Angel. Nava excud., 1622.

In-12.

« Le culte d'Isis, Dissertation sur le sistre, par Jérôme Bossius, du Tessin, citoyen noble et patricien romain, professeur royal d'éloquence.

« Milan ; Jean Ange Nava, imprimeur de l'académie palatine, l'a gravé. »

Bossius parle beaucoup plus des sacrifices qu'on faisait à Isis que du sistre. Cet instrument s'employait dans les cérémonies religieuses de l'ancienne Égypte, comme par exemple aux fêtes qui avaient lieu quand le Nil commençait à croître. On voit pages 21 et 22 une médaille du temps d'Adrien, où le personnage qui symbolise l'Égypte tient un sistre à la main, et a l'air de le présenter à un ibis (l'oiseau sacré) placé devant lui. Ce sistre est à peu près ovale, sa forme se rapprochant de celle d'une raquette. D'autres fois, le sistre a la forme triangulaire, comme on le voit à la page 32, et alors, frappé par une baguette de métal, il devenait semblable à notre triangle. La forme la plus ordinaire du sistre, instrument qu'on a reproduit dans ces derniers temps pour certains ballets, est à peu près celle que donne Bossius à la page 49, moins les ornementations symboliques qui consistent, dans le sistre antique, en une tête de chat à face humaine (2), la tête d'Isis du côté droit et celle de Nephtys du côté gauche. Des barres métalliques transversales et mobiles produisent en glissant un bruit sauvage, qui charmait sans doute les anciens Égyptiens.

---

(1) Les prêtres d'Isis étaient appelés *sistriaci*.

(2) Le chat était un animal très vénéré par les Égyptiens, Diane s'étant dérobée aux poursuites des géants sous la figure d'un chat.

Bottrigari (Hercule).

Il Patricio, overo de' Tetracordi armonici di Aristosseno, parere et vera dimostratione dell' Illustre signor cavaliere HERCOLE BOTTRIGARO (sic).

In Bologna, appresso Vittorio Benacci, 1593.

Petit in-4° de 48 pages.

Francesco Patrizzio, dans son ouvrage *Della poetica, della istoriale, della disputata*, et notamment dans les cinquième, sixième et septième livres, parle de la façon de chanter des Grecs et de leurs tétracordes. Il dit entre autres que la division des tétracordes, adoptée par Euclide, était la meilleure.

Bottrigari, aristoxénien, c'est-à-dire d'une opinion contraire, publia l'ouvrage que nous cataloguons, pour critiquer Patrizzi. Plus tard, en 1600, Artusi défendit à son tour l'opinion de Patrizzi qui était la vraie, dans son livre *Della imperfettioni della moderna musica*, etc.

Divers ouvrages de Bottrigari se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de l'Institut de Bologne. (Voir aussi *Benelli.*)

Burmeister (Joachim).

Musicæ practicæ, sive artis canendi ratio, quamvis succincta, perspicua tamen et usui hodierno ita accommodata, ut priscorum quibusdam documentis maxime huc facientibus, tanquam, veris fixisque fundamentis innitens, tædiosas de mutatione, deque aliis nonnullis rebus haud adeò necessarias præceptiones tollendo, faciliorem canendi suppeditet modum, rerum interim fastigia brevissime definiens, conscripta per M. JOACHIMUM BURMEISTERUM, *Luneburgensem.*

Rostochii, anno 1601.

Petit in-4° de seize feuillets non paginés, y compris le titre et les préliminaires.

« Méthode de la musique pratique, ou de l'art de chanter, claire, bien que succincte et tellement accommodée à l'usage récent que, s'appuyant sur certains enseignements des anciens, surtout appropriés à cet usage comme sur des fondements vrais et fixes, elle supprime les enseignements ennuyeux sur les nuances, et sur d'autres choses non nécessaires, elle donne un moyen plus facile de chanter, définissant en

même temps très brièvement la partie la plus élevée de l'art. Écrit par maître Joachim Burmeister, de Lunebourg, Rostock, 1601. »

De la portée. — De la mesure. — Des notes et de leur valeur. — Du point. — Des clés. — Des intervalles, etc. La gamme de Burmeister est écrite ainsi : *ut, ré, mi, fa, sol, la, se* (si ♭), *si* (si ♮), *ut.*

Voici d'ailleurs ce qu'il dit au chapitre III :

« Du symbole de la qualité.

« La qualité est la manière d'être de la mélodie, par laquelle les syllabes, depuis le *b* dans l'échelle, qu'il soit marqué ou non marqué, ne gardent pas toujours la même disposition, mais en suivent une différente dans l'échelle. Cela a lieu dans les tétrachordes des *Diezeugmena*, dans lesquels le son *Be* s'attribue la syllabe *si*, et dans ceux des *Synnemena*, dans lesquels le son *Be* s'attribue la syllabe *se*. »

« Ce que sont les tétrachordes eux-mêmes, et comment ils se comportent entre eux par une certaine distinction, se voit dans le *quaternion* Q. 3, § 1 de notre *Chordiocèse*. (Est-ce le domaine ou la compétence d'un chorévêque ?) Il y a deux qualités dans les *diezeugmena* et dans les *synnomena*, sous-entendez les sons et les syllabes. La qualité des *diezeugmena* est cette manière d'être de la mélodie, par laquelle le *b*, qui au commencement n'était pas marqué dans l'échelle, est exprimé par la syllabe *si*. De là naît une disposition particulière des syllabes dans l'échelle; c'est par là qu'a été trouvé récemment l'ordre de monter par demi-tons depuis l'*ut*, et de descendre par tons depuis le *la*.

La qualité des *Synnemena* est cette manière d'être de la mélodie, par laquelle le *b*, marqué dès le commencement dans l'échelle, est exprimé par SE, d'où il naît en même temps une disposition singulière des syllabes dans l'échelle; de là a été trouvé récemment l'ordre de ces mêmes syllabes montant par tons depuis l'*ut* et descendant par demi-tons depuis le *la*. »

Quoique le *si* eût complété la gamme depuis plusieurs années déjà, les théoriciens parlaient encore des *tétracordes*, qui n'avaient plus de raison d'être. Les exemples de la fin sont pris dans des Antiennes.

Burmeister.

Hypomnematum musicæ poeticæ a M. JOACHIMO BURMEISTERO, *ex Isagoge, cujus et idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta synopsis.*
Rostochi, typis Stephani Myliandri, anno 1599.

« Tableau synoptique des préceptes de musique poétique, par Joachim Burmeister, extrait de l'*Isagogue* (1) (Introduction) du même auteur, et écrit pour conduire le chœur et composer le chant.

« Rostock, imprimé chez Étienne Myliandre, etc. »

Cet ouvrage est relié dans le même volume que *Musicæ practicæ* du même auteur. La reliure gaufrée, avec des restes de dorure du temps, est fort curieuse. Trente-six feuillets non paginés, avec deux grandes planches de musique, qui se déploient, imprimées au recto et au verso.

L'ouvrage est dédié aux seigneurs Jean Frédéric Schœnberg, seigneur de Falckenberg ; Oligero Rosencrantz, seigneur de Rosenholm ; Georges Tœbingen, de Lunebourg. L'auteur donne d'abord la gamme (avec le *si* naturel). — Les anciennes, puis les nouvelles notes. — Il explique la valeur des points. Il passe aux voix, *Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, parle de leur étendue, et de leurs relations entre elles. — Énumération des anciens modes, pour lesquels il a inventé des espèces d'étoiles mobiles, dont je n'ai pas tout à fait bien saisi l'usage. Après, l'auteur parle de la quarte, de la quinte, de la transposition, de l'application des paroles aux notes, des imitations, de la syncope, du faux bourdon, du chant diatonique, chromatique, etc. Suivent les deux planches : L'antienne *Suavis est Dominus* à cinq voix ; un autre exemple à cinq voix, *Eripe me, Domine,* dans le genre chromatique; les antiennes *Junior fui et senui, Mansueti hæreditabunt terram*, également à 5 voix.

Notre exemplaire a appartenu au savant académicien Ballesdens (mort sous Louis XIV); il en porte le timbre et deux fois sa signature.

Fétis, dans sa notice biographique sur Burmeister, écrit en parlant de l'*Hypomnematum musicæ peoticæ* et du traité *Musicæ practicæ* : « Ces deux ouvrages sont fort rares ; Brossard en a fait des extraits assez étendus qui se trouvent dans ses recueils manuscrits in-4°, à la Bibliothèque impériale de Paris. »

Nous avons cherché en vain à cette bibliothèque les manuscrits dont parle Fétis.

Buttstett (Jean Henri).

ut mi sol
re fa la
tota musica
et harmonia æterna, oder neu-eröffnetes, altes, wahres, einzi-

(1) Cet ouvrage nous est inconnu.

ges und ewiges Fundamentum musices, entgegengesetzt dem neu-eröffneten Orchestre, und in zweene Parthes eingetheilet, in welchem, und zwar im ersten Theile, des Herrn autoris des Orchestre irrige Meynungen in specie de Tonis seu modis musicis wiederleget, Im andern Theile aber das rechte Fundamentum musices gezeiget, Solmisatio Guidonica nicht allein defendiret, sondern auch solcher Nutzen bey Einführung eines Comitis gewiesen, dann auch behauptet wird dass man dereinst im Himmel, mit eben den Sonis, welche hier in der Welt gebrauchlich, musiciren werd, von JOHANN HEINRICH BUTTSTETT. *Erfurt, O. P. Werthern.* Sans date.

Petit in-4°.

Nous allons tâcher de traduire en français ce titre composé de latin, d'allemand et même d'expressions françaises allemanisées :

ut mi sol
re fa la.

« Toute la musique et harmonie éternelle, ou principe de la musique, nouvellement mis au jour, ancien, véritable, seul et éternel, opposé à *l'Orchestre nouvellement ouvert* (1) et divisé en deux parties, dans lesquelles, et notamment dans la première partie, on réfute les opinions erronées de l'auteur de *l'Orchestre* au point de vue des tons ou modes de la musique ; tandis que dans l'autre partie on démontre le véritable principe de la musique, on y défend non seulement la solmisation guidonienne, mais aussi son utilité dans un ensemble harmonique, puis on soutient aussi qu'un jour on fera également de la musique au ciel avec les mêmes sons en usage sur la terre, par *Jean Henri Buttstett*, organiste à l'église principale des prédicateurs évangéliques d'Erfurth. » Imprimé à Leipzig.

Ce volume sans date est une réponse au *Neu-eröffnete Orchestre* de Mattheson, paru en 1713, et comme Mattheson, à son tour a réfuté cette réfutation par un livre publié en 1717, *Das beschützte Orchestre*, on peut mettre la date de 1715 ou 1716 au volume de Buttstett.

L'ouvrage est dédié à *Lothario Francisco*, archevêque du saint siège

(1) Le livre de Buttstett, qui base sa théorie sur l'ancien hexacorde, est opposé à un ouvrage de *Mattheson* (voir ce nom) où cet auteur propose et démontre l'avantage de la gamme de sept notes pour le solfège, c'est-à-dire la gamme actuelle.

de Mayence. On s'imagine difficilement une lecture plus pénible que celle de ce livre moitié latin, moitié allemand. Un des premiers reproches que Buttstett adresse à Mattheson, c'est d'appeler la musique *le passetemps des anges*, etc. Il cite souvent Plutarque, Platon, Cicéron, saint Ambroise, saint Bernard, saint Augustin, saint Grégoire, puis Prætorius, Luther et son *Sanctus* allemand, l'abbé Steffani.

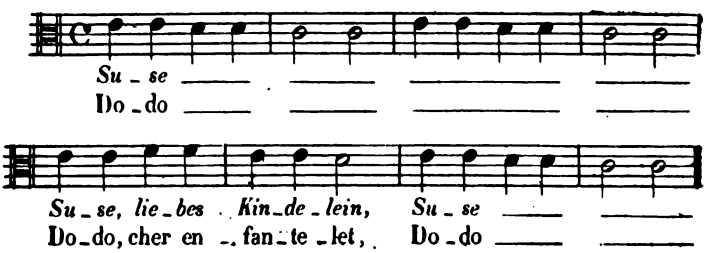
CHAPITRE I^er^. — Des tons et de leurs proportions; utilité de la connaissance du *monocorde*.

CHAPITRE II. — Ici l'auteur compare les intervalles des tons aux diverses phases de la création; ainsi, il y a une grande et une petite tierce, comme il y a une grande et une petite lumière, c'est-à-dire le soleil et la lune. Relativement à la quarte et à ses résolutions, il y a d'assez longs détails; cet intervalle y est considéré comme consonance et comme dissonance. Tous les intervalles sont passés en revue; les genres diatonique, chromatique et enharmonique ont leur tour, avec un petit prêche de temps en temps sur la bonté de Dieu, sur sa toute puissance et la belle ordonnance de la création. On arrive à travers ce fourré d'épines à la *seconde partie* du chapitre premier. Ce n'était pas la peine de faire une division, puisqu'on revient de plus belle aux consonances parfaites et imparfaites, etc. Puis il est question des différents styles en musique, et il n'y en a guère d'oubliés; l'auteur cite pour cela André Hirsch : *Stylus hymnis gradualibus, antiphonis, stylus canonicus, stylus motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, hyporchematicus, theatricus, choraicus, symphoniacus, dramaticus!!* Puis un nouveau tour dans le champ des consonances et des dissonances sous la rubrique chapitre II.

Heureusement que Buttstett a oublié le chapitre III, et qu'on se trouve au chapitre IV, tout porté, tout surpris et tout enchanté de l'oubli; ce nouveau chapitre traite des différentes sortes de compositions.

De la différence entre la musique italienne, française, anglaise et allemande actuelle... c'est-à-dire en 1716 ou approchant. La France est représentée par les ouvertures de Lully qui, paraît-il, étaient très admirées en Allemagne et citées comme des modèles classiques. On reparle un peu des modes grecs, puis de Guido et de sa gamme. On cause aussi un peu de la musique des anges, puis du *decachordum naturæ*, et on revient aux anges et séraphins que le prophète Isaïe a entendus chanter : *Sanctus Dominus Deus Sabaoth.*

Enfin vient une tirade absolument grotesque que voici : Après la

chute pitoyable causée par le péché de nos premiers parents, cela allait fort mal pour la musique comme pour tous les arts. Adam et Ève se livrèrent à l'entraînement de l'amour, et lorsque Caïn fut né, sans doute qu'il aura pleuré de temps en temps; Ève alors a dû tâcher de le faire taire avec une chanson coulant de source, d'après le tétracorde *ut re mi fa*, et lui aura chanté quelque chose comme :

Ce qui mène à la conclusion que le chant a été inventé bien avant Jubal. Suit l'origine de la musique instrumentale, souffle du vent dans les roseaux, etc. Noé ou ses enfants devaient être musiciens pour nous transmettre leur science; Printz est absolument de cet avis.

Nous voici à l'histoire de Pythagore et des forgerons, encore un peu de gamme guidonienne, des clés, des signes, des modes grecs; un petit chapitre pour prouver que la musique vivra éternellement et qu'un jour on concertera au ciel avec les mêmes sons en usage sur la terre, et cela prouvé avec des chiffres et les proportions harmoniques. On arrive ainsi heureusement à la page 176 qui est la dernière.

Calvisius.

Exercitatio musica tertia SETHI CALVISII *De præcipuis quibusdam in arte musica quæstionibus, quibus præcipua ejus Theoremata continentur : Instituta ad clarissimum virum Hippolytum Hubmeierum poetam Laureatum et Pædagogiarcham Geranum. Lipsiæ, Impensis Thomæ Schüreri, Michael Lantzenberger excudebat anno* 1611.

Petit in-8° de 180 pages.

« Troisième exercice musical (1) de Seth Calvitz sur certaines ques-

(1) Le premier et le second avaient été publiés en 1600.

tions principales de l'art musical, dans lequel sont contenus les principaux théorèmes de cet art, composé à l'intention de l'illustre Hippolyte Hubmeyer, poète lauréat et chef de l'école de Gera.

« Leipzig, aux frais de Thomas Schürer, imprimé par Michel Lantzenberger. »

Les principales questions traitées par Calvisius ou Calvitz sont les suivantes : « Quel est le sujet de la musique. — Si la musique est un art ou une science. — Si la musique peut être apprise en un jour. — S'il y a six ou sept notes de musique. — D'où il faut tirer la manière de noter les chants. — Si la musique aide le parleur ou si le parleur aide le musicien. — Si les modes de musique sont bien définis. — Si tous les chants sont contenus dans les huit tons. — Si la seconde chromatique est composée de plus de neuf commas. — Si la connaissance vulgaire des huit modes est suffisante. — Des sept notes de la musique *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.*

Le côté intéressant de ce petit volume est la critique de Calvisius, soutenant les sept notes, contre Hubmeyer qui défendait l'ancien hexacorde.

Calvisius dit entre autres choses : « Récemment on a inventé en Belgique de nouvelles appellations de notes, au nombre de sept, lesquelles ne sont pas sujettes aux nuances. Toutes les fois qu'il en est besoin on les reprend, elles restent les mêmes en montant et en descendant, et à cause de la suite convenable des voyelles et des consonnes dans les syllabes, elles se prêtent facilement à une prononciation prompte et expéditive, ce sont *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni,* et se répètent après chaque octave. »

Fétis dit qu'il *existe une tradition*, d'après laquelle Waelrant aurait établi en 1547 une école à Anvers, dans laquelle il enseignait la *bodécisation*, c'est-à-dire la gamme ci-dessus.

Cantorinus.

Ad eorum instructionem : qui cantum ad chorum pertinentem : breviter et quam facillime discere concupiscunt : et non clericis modo : sed omnibus etiam divino cultui deditis, per quam utilis et necessarius. In quo facilis modus est additus ad discendam manum : ac tonos psalmorum : ut sequens Tabula indicabit. Novissime castigatus, cui etiam addite sunt Letanie.

Venetiis, 1550.

A la dernière page : *Explicit Cantorinus ad commodum novitiorum clericorum factus : novissime impressus et diligentissime revisus. In officina heredum Luceantonii Junte. Venetiis, anno salutis* 1550, *mense Januario.*

« Cantorinus (méthode de chant) pour ceux qui désirent apprendre promptement et aussi facilement que possible le chant du chœur, très utile et même nécessaire non seulement aux clercs, mais à tous ceux qui s'adonnent au culte divin; dans lequel est ajouté une manière facile d'apprendre la main (harmonique) et les tons des psaumes.

« Nouvellement corrigé avec l'addition des litanies. A l'imprimerie des héritiers de Luc Antoine Junte. »

Le Conservatoire possède une autre édition du *Cantorinus*, elle est de 1566, imprimée également chez les héritiers de L.-A. Junte, à Venise.

Le catalogue de Fétis contient ce livre de 1566, avec la fausse indication : *Première édition*, que le rédacteur du catalogue eût évitée facilement, en lisant la suscription de la fin du volume. L'édition de 1550 elle-même ne paraît pas d'ailleurs être la première, puisqu'on y lit, après le registre de la fin : *novissime impressus et diligentissime revisus*, c'est-à-dire nouvellement imprimé et revu avec soin.

Le fond du volume est le même pour les deux éditions que nous venons de cataloguer, mais elles diffèrent complètement quant à l'impression, on voit sans peine que les mêmes caractères de musique n'ont pas servi pour cette édition de 1566. Le petit traité de plain-chant ou *compendium musice* du commencement est aussi tout autrement rédigé.

Ces petits livres, bien imprimés, en rouge et en noir, devaient être d'un grand usage, par suite d'un grand débit.

Capella (Martianus).

Opus Martiani Capellae : (*Afri-Carthaginensis*). *De nuptiis Philologiæ et Mercurii, libri duo. — De grammaticâ. — De dialecticâ. — De rhetoricâ. — De geometriâ. — De arithmeticâ. — De astronomiâ. — De musicâ, libri septem.*

A la fin : *Martiani Capellæ liber finit : Impressus Vicentiæ anno salutis* 1499. *Kalendas Januarias, per Henricum de Sancto Urso, cum gratia et privilegio decem annorum, ne im-*

primatur neque cum commentariis, neque sine, etc., quæ in ipso privilegio continentur, Laus Deo et beatæ Virgini.

« Œuvre de Martianus Capella sur les noces de Philologie et de Mercure, deux livres. — De la grammaire. — De la dialectique. — De la rhétorique. — De la géométrie. — De l'arithmétique. — De l'astronomie. — De la musique. »

Imprimé à Vicence, en 1499, par Henri de Saint-Urso.

Édition princeps. Volume petit in-folio de 248 pages, ou 124 feuillets non paginés.

On croit que ce *Martianus Mineus Félix Capella* a vécu vers la fin du cinquième siècle, c'est ce qu'on sait de plus exact sur lui. La pièce de vers qui termine le neuvième livre (*musica*) et dans laquelle on lit :

Beata alumnum urbs Elisae videt.
La ville bienheureuse de Didon le voit pour son nourrisson.

nous apprendrait que Capella était de la ville de Didon (Elisa), c'est-à-dire Carthage, si le titre de ses *Noces de Philologie et de Mercure* ne le mentionnait déjà. Le neuvième chapitre (*de musica*) termine cette longue fête, en traitant de la musique. Quoique le titre annonce *de musica, libri septem*, on n'aperçoit aucune division quelconque, et c'est le plus aimable fouillis qu'on puisse imaginer.

Cela commence par des vers chantés d'une façon harmonieuse par les grâces et autres chanteuses célèbres de ce temps-là. Après cette entrée en matière, qui prend plus de place que le traité, l'auteur donne quelques définitions de la musique. Puis il parle des tropes ; des trois genres de la musique ; des sept parties de l'harmonie ; du tétracorde ; du pentacorde ; des transitions du chant ; du rythme ; des *dactyles*, des *iambiques, péonion,* et le tout finit par une pièce de vers.

Fétis dit, d'après Forkel, que c'est un extrait de l'ouvrage d'Aristide Quintilien, ce qui n'est nullement exact ; pas plus que le nom de *Satyricon* que Fétis applique également à cette espèce d'Encyclopédie, n'en connaissant que l'édition de 1599.

L'ouvrage de Capella est un traité général sur les arts libéraux, comme on en a écrit pendant une suite de siècles. Tous ces philosophes, en parlant de la musique, s'empruntaient réciproquement leur science les uns aux autres ; d'ailleurs la façon dont la plupart d'entre eux traitent la musique, prouve que c'était pour eux un simple cha-

pitre supplémentaire à l'arithmétique, à la dialectique ou à la géométrie (1), mais la science ou la perfection de l'oreille n'avait rien à y faire, il ne s'agissait pas de musique auditive, mais d'une suite de calculs sur les divisions du monocorde.

Meibomius a reproduit mot à mot le traité de musique de Capella, qu'il a accompagné de vingt-cinq pages de notes, aussi lucides et aussi instructives que le traité lui-même : il est vrai que pour la plupart du temps c'est une guerre de mots, ou ce sont des variantes d'orthographe.

A partir de la page 63 du premier volume des *Scriptores ecclesiastici de musica*, Gerbert a inséré le commentaire de Remigius d'Auxerre sur le traité de Capella ; cette dissertation prend même 32 pages in-4°, si bien qu'on en est à se demander si le traité de Capella en valait bien la peine.

Caroso (Fabrice).

Il Ballarino di M. FABRITIO CAROSO *da Sermoneta, diviso in due Trattati, nel primo de' quali si dimostra la diversità de i nomi che si danni agli atti et movimenti, che intervengono ne i Balli, et con molte Regole si dichiara con quali creanze, et in che modo debbano farsi.*

Nel secondo s'insegnano diverse sorti di Balli et Balletti, si all' uso d'Italia, come à quello di Francia, et Spagna.

Ornato di molte figure, et con l'Intavolatura di Liuto, et il Soprano della musica nella sonata di ciascun Ballo.

Opera nuovamente mandata in luce.

Alla serenissima Signora Bianca Cappello de Medici, gran Duchessa di Toscana, con privilegio.

In Venetia, appresso Francesco Ziletti; 1581.

In-4°.

Les notes biographiques sur l'auteur de ce célèbre traité de danse manquent absolument. Comme le portrait donne quarante-six ans à Caroso, ce dernier serait donc né en 1535. Il dit d'ailleurs lui-même qu'il enseigne la danse depuis vingt-sept ans, et il n'y a rien d'in-

(1) Quelquefois même, comme dans les satires médicales de Georges Franck de Franckenau, Leipzig 1722, on trouve *musica* agréablement placée entre une *Dissertatio de hæmorrhoïdibus* et de *Restitutione in integrum.*

vraisemblable à ce qu'il ait débuté dans la carrière à l'âge de dix-neuf ans.

Le premier traité n'a que seize feuillets, précédés du titre, de six feuillets, contenant principalement des sonnets à la louange de la duchesse de Toscane, puis à celle de Caroso lui-même ; suit le portrait, gravé par Giacomo Francho.

Dans ce premier traité, il n'y a ni figures ni musique ; ce sont des éléments généraux sur la danse et la mimique : la façon de tenir sa barrette, comment on la met et comment on l'ôte ; des révérences, des battements, des passes, des assemblés, de la façon de faire les trébuchets, les pointes, le pas des Canaries ; de la Gaillarde, les divers sauts, cabrioles, etc.

Le second traité, quoique devant suivre immédiatement le premier, a un titre spécial, à peu près semblable au premier ; il se compose de 188 feuillets, y compris la table et l'erratum. Il n'est pas facile d'indiquer exactement le nombre des planches, il y en a qui reparaissent trois ou quatre fois, elles sont toutes du même Francho ou Franco, et représentent des personnages de la cour. Les airs de danse sont en tablature de luth ; un certain nombre de ces airs sont reproduits en notation ordinaire, ce qui en facilite considérablement la lecture, car de nos jours bien peu de personnes sont familiarisées avec les anciennes tablatures.

Il y a 77 de ces ballets, ou plutôt de ces pas, exécutés par une dame et son partner ; un seul à trois, pouvant être exécuté par deux dames et un cavalier, ou bien par deux cavaliers et une dame.

Toutes ces danses ne sont pas de l'invention de Caroso, il le dit d'ailleurs au commencement de son volume ; il y en a cinq de *Battistino*, une d'*Andrea da Gaeta*, deux d'*Oratio Martire* et une de *Paolo Arnandes ;* plusieurs sont indiquées d'*auteur inconnu.*

Les deux premiers ballets portent la dédicace de la duchesse de Toscane, puis il y en a un pour la duchesse de Ferrare, Marguerite Gonzague d'Este ; les autres sont dédiés à la duchesse de Mantoue, à la duchesse d'Urbino, à la vice-reine de Sicile, etc. Tous les grands noms de l'aristocratie italienne y passent, et tout cela est enguirlandé de sonnets, de madrigaux, plus emphatiques les uns que les autres.

Les airs n'ont rien de remarquable, ils sont écrits en bonnes grosses blanches et noires, comme on les écrivait encore du temps de Henri III, ainsi qu'on peut s'en convaincre en examinant ceux de la collection Philidor. Nous avons dit qu'à part les tablatures il y avait des nota-

tions ordinaires, cela n'existe que jusque vers le milieu du volume ; à partir de là il n'y a plus que la tablature seule.

Un autre ouvrage sous le nom de Caroso a pour titre :

Raccolta di varii Balli fatti in occorrenze di nozze e festini, da nobili cavalieri e dame de diverse nationi, nuovamente ritrovati negli scritti del Sig. FABRITIO CAROSO *da Sermoneta, eccellente maestro di ballare. Data alle stampe da Giov. Dini, arricchita di bellissime figure in Rame, con aggiunta del Basso e soprano della musica, et intavolatura di Liuto a ciascun ballo.*

In Roma, appresso Guglielmo Facciotti, 1630.

Le titre gravé contient des instruments de musique, ainsi que quatre instrumentistes. Ce volume, qui est une espèce d'édition refaite de l'ouvrage précédemment analysé, nous semble surtout une spéculation du sieur Dini. Il possédait évidemment les planches du *Ballerino* de Caroso, puisqu'il s'en sert, mais elles sont très pâles, ce qui doit être. On retrouve également dans ce nouveau volume des airs qui sont dans l'ancien, c'est une seconde édition, tirée des écrits laissés par Caroso. Jusqu'au portrait de Caroso qui est contrefait, on lui a ajouté quelques rides, et on lui a donné soixante-quatorze ans dans le cartouche ; c'est probablement à cet âge qu'il sera mort, ce qui mettrait cette date présumable en 1609.

Parmi les pièces de vers laudatifs qui commencent le volume, il y en a une du Tasse.

Caroso avait-il réellement préparé une seconde édition de son *Ballerino ?* c'est très probable, mais il ne vivait plus quand elle a vu le jour.

Le titre intérieur est celui-ci : *Della nobilta di dame, del S^r^ Fabritio Caroso da Sermoneta.* Après les principes généraux de la danse, qui prennent 64 pages du premier livre, celui-ci continue avec ce nouveau titre : *Dialogo che fa il discepolo col maestro, delle creanze necessarie a cavalieri e dame, nel ballo e fuori.*

Comme mœurs du temps, cela est fort intéressant ; ce n'est qu'après la page 88 qu'on trouve le second livre *Della nobilta di dame,* avec une reproduction du portrait de Caroso.

Le premier ballet : *Nuova regina,* est dédié à Marie de Médicis, reine de France ; le second : *Alta regina, cascarda,* s'adresse à Mar-

guerite d'Autriche, reine d'Espagne ; et l'ouvrage continue ainsi sur le plan de la première édition, si ce n'est que toutes les dédicaces sont changées : Les reines, princesses, comtesses, marquises, duchesses, qui dansaient en 1581 ne dansaient probablement plus en 1630.

A la page 241 il y a une danse énigmatique (du moins pour nous) avec ce titre : *Il contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio.* D'après la figure, les pas étaient réglés en dactyles et en spondées.

Ce livre se compose de 10 feuillets préliminaires, renfermant le titre gravé, la dédicace, un ballet noté, le portrait, puis 376 pages avec la table. Il y a 49 ballets ou pas, avec la musique en tablature de luth. La plupart des planches reparaissent plusieurs fois, comme dans le *Ballerino.*

Caus (Salomon de).

Institution harmonique, divisée en deux parties; en la première sont monstrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxiesme les compositions d'icelles, par SALOMON DE CAUS, *ingénieur et architecte de Son Altesse Palatine Electoralle.*

A Francfort, en la boutique de Jan Norton, 1615.

In-fol.

Le titre ou frontispice architectural est curieux ; l'entablement des colonnes supporte des statues jouant de divers instruments de musique. Au bas du titre, un savant est assis devant un monocorde.

Nous avons déjà cité ailleurs (1) les bizarreries qu'on lit dans la préface.

Salomon de Caus paraît né aux environs de Dieppe ; il est réclamé comme Allemand par les biographes allemands ; Fétis heureusement n'en a pas fait un Belge. Il est probable que cet illustre architecte, qui a principalement exercé en Angleterre et en Bavière, s'appelait Salomon, et qu'il est né dans le pays de Caux, qui s'écrivait alors *Caus.*

Dans son traité l'auteur parle d'abord de l'origine de la musique ; il cite les philosophes grecs jusqu'à Guido ; puis viennent quelques

(1) *Musiciana*, page 40.

définitions préliminaires et la vieille histoire de Pythagore et des forgerons.

Les intervalles sont cherchés sur le monocorde, avec leurs proportions en chiffres; on parle du comma, de l'apotome, des intervalles d'après le système de Ptolémée, etc. Toutes ces propositions sont des suites d'équations algébriques bien plus qu'un traité de musique pratique. A la proposition 41 *est démontré comme l'antique musique chromatique ne se peut composer pour chanter avec les voix;* plus loin il s'agit du genre *enharmonique des anciens*, et l'auteur prouve de même que ce genre ne se peut chanter avec les voix; cette partie première se termine par la preuve que « les proportions de la musique des Indes orientales et occidentales s'accordent par nécessité avec les nôtres ».

La deuxième partie débute par la définition de la *gamme*, toujours d'après Guido. « Les six notes usitées en la musique de maintenant sont : *ut re mi fa sol la.* » — Les *clés;* les *modes grecs;* le *dièse* et *le bémol;* de *la mesure*, de *la prolation.* — Les explications sont d'une clarté relative ; ainsi on lit : *Prolation est une certaine mesure de temps, que la voix demeure sur chacune note.* — Suit la *valeur des notes* et des *silences;* de *la syncope.* Du *nombre des consonantes contenues entre les 22 notes de la gamme;* des *consonantes parfaites et imparfaites;* les *dissonantes se doivent mêler en la composition;* sur le mouvement des parties; dans la composition on ne doit point user de la fausse quinte (quinte diminuée) et de la fausse quarte (triton). »

Salomon de Caus conserve le féminin à *mode;* ainsi il dit *la mode dorienne, la mode phrygienne ;* etc.

Fétis critique les exemples de la seconde partie, or ces exemples cités pour les douze modes ne sont autre chose que des psaumes de Marot, avec la musique de Goudimel; on pouvait donc choisir plus mal. Il est vrai, par exemple, que ces psaumes ne sont pas précisément écrits dans les modes où l'auteur les place, et il en convient d'ailleurs lui-même. Fétis est un peu exagéré dans son appréciation des exemples de Salomon de Caus; par contre, ces exemples pourraient bien lui donner raison quand il suppose que l'auteur s'était expatrié pour cause de religion : en effet, un homme qui sait si bien son Marot pouvait bien être de la vache à Colas, comme on disait alors.

Chapitre XXIII. *Pour connaître la nature de chaque mode.* — Celui qui veut être compositeur doit savoir jouer des orgues. Règles du contre-point simple; du mouvement contraire; de la fugue continue (canon); fugue en diapente (canon à la quinte). Suivent des exemples

Dessin d'une grotte d'Orphée : tiré des *Raisons des forces mouvantes*, de Salomon de Caus (1624).

d'imitations à trois parties empruntés à *Pietro Filippi* (?) et à *Zarlino.*

Salomon de Caus parle du contre-point à quatre, même à cinq et à six parties, reproduisant ce qu'on écrivait alors dans les traités spéciaux. Il y a un mot sur les orgues, épinettes, harpes, violes, luths, guitares, violons, hautbois, cornets, flûtes : c'est bien peu de chose. L'avant-dernier chapitre dit quelques mots sur *les instruments de musique qui se peuvent accommoder ensemble;* c'est absolument insignifiant.

Les *Raisons des forces mouvantes* de Salomon de Caus furent d'abord publiées à Francfort, 1615, puis à Paris, chez Charles Sevestre, en 1624. Dans cet ouvrage, il n'y a que le dernier livre qui intéresse la musique : *Livre troisième, traitant de la fabrique des orgues.*

Ce n'est pas en seize pages, même in-folio, qu'on peut détailler la fabrication de cet instrument compliqué, et y joindre encore des notions historiques : « quant aux autheurs qui ont parlé desdites orgues, le plus ancien qui nous est cogneu est Herone Alexandrin (Héron d'Alexandrie); après lui Vitruve fait une description d'une machine hydraulique. »

Plus loin, Zarlino dit avoir eu un sommier d'orgues, « lequel avoit servy dans un monastère d'une cité antique, laquelle fut ruinée il y a environ mille ans; » cette pièce possédait quinze touches, trente tuyaux et pas de registres.

Les premiers chapitres traitent de la fonte du plomb, de son laminage, puis il est question des tuyaux ouverts et bouchés, de la proportion de la languette, de la façon d'accorder, des registres, des pédales, du sommier, des soufflets, du tremblant, des orgues hydrauliques. A ce traité des plus superficiels les facteurs d'orgues préféreront sans aucun doute le grand traité de Don Bedos de Celles.

Casserius (Jules).

JULII CASSERII, *Placentini, Philosophi atque medici Patavini, utrumque medicinam exercentis: De Vocis auditusque organis historia anatomica, singulari fide methodo ac industria concinnata, tractatibus duobus explicata, ac variis iconibus ære excusis illustrata.*

Ferrariæ 1600, *excudebat Victorius typographus cameralis. Sumptibus unitorum Patavii.*

In-fol.

« Histoire anatomique des organes de la voix et de l'ouïe, industrieu-

sement exposée par une doctrine, une méthode et une industrie singulières, expliquée en deux traités et illustrée de diverses figures gravées sur cuivre, par *Jules Casserius*, de Plaisance, philosophe et médecin de (l'université) de Padoue exerçant l'une et l'autre médecine. Ferrare, 1600, gravé par Victor, imprimeur de la chambre.

« Aux frais des libraires unis de Padoue. »

A la fin du premier traité, qui a 192 pages, on trouve au-dessous de la marque de l'imprimeur Victorius Baldinus, la date de 1601, tandis qu'à la fin du second traité (126 pages) on lit : *Ferrariæ*, 1600.

Le premier volume renferme un beau portrait de Casserius, à l'âge de trente-neuf ans, dans un cartouche très ornementé.

Cet ouvrage, rempli de figures anatomiques, traite non seulement de la voix et des organes qui la produisent, au point de vue physiologique, de la façon la plus savante et la plus étendue, de l'analogie du larynx avec la flûte, avec la trompette, avec l'orgue et les instruments en général, etc.; mais il effleure aussi la musique (pages 153 à 155) par des citations de Plutarque, Macrobe, Boèce, Gaffori, Puteanus et quelques autres écrivains qui ont parlé de la musique de l'antiquité.

Cerone (Pierre).

El Melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica : en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber : y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en 22 *libros.*

Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançarà esta profession. Compuesto par el R. D. Pedro Cerone *de Bergamo, musico en la real Capilla de Napoles.*

En Napoles, con licencia de los superiores, por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Impressores, anno de nuestra Salvacion de 1613.

Petit in-fol.

« Le Mélomane et maître de musique ; traité de musique théorique et pratique, qui renferme d'une manière complète ce qu'il est nécessaire de savoir pour devenir un parfait musicien : pour la plus grande facilité du lecteur cet ouvrage est divisé en 22 livres. Il renferme un si grand nombre d'exemples, il est tellement clair, que quiconque l'étu-

diera avec un peu de soin, atteindra les limites élevées de cette profession. »

« Composé par le R. D. *Pierre Cerone* de Bergame, musicien de la chapelle royale de Naples. »

« Imprimé à Naples, avec la permission des supérieurs, par Jean Baptiste Gargano et Lucrèce Nucci, imprimeurs; l'année de notre salut 1613. »

Ce gros volume, petit in-folio, se compose de 8 feuillets préliminaires non paginés, y compris le titre, et de 1161 pages; la 1162e page est en blanc.

Le titre est suivi de la table; sur le dos de ce feuillet, une gravure sur bois, la Vierge et deux anges adorant l'enfant Jésus; le cadre du tableau est formé par des portées de musique contenant un canon à six voix.

Sur le troisième feuillet se voient les armes de Philippe III roi d'Espagne, à qui l'ouvrage est dédié. Sur le quatrième feuillet se trouve le portrait de Cerone, à l'âge de quarante-sept ans. Tout cela est suivi d'une quantité de pièces de vers élogieux pour Cerone, et d'une non moins grande quantité *d'errata.*

Les 22 chapitres annoncés renferment :

1° Consonances morales. — L'auteur parle de lui-même; pourquoi il a écrit cet ouvrage, et pourquoi il l'a appelé *Maestro* ou *Melopeo.* — A quel âge il faut étudier. — Des hommes qui s'appliquent à la musique. — De la vertu et de l'ignorance. — Du préjudice causé par le vin. — Qu'il faut choisir de bons maîtres; du respect qu'on leur doit. — De l'abominable vice d'ingratitude. — De l'ambition. — De l'amitié. — Pourquoi il y a plus de professeurs de musique en Italie qu'en Espagne. — De la louange de la musique; etc.

Il y a 200 pages de ces consonances morales.

2° Les curiosités et antiquités de la musique. — Ce que c'est que la musique. — De la musique instrumentale et de sa division. — De la musique céleste, pourquoi nous ne l'entendons pas. — Des inventeurs de la musique. — Des inventeurs des instruments de musique. — Des trois genres. — Des tons du plain-chant. — Des neumes dans le plain-chant. — De la main de Guido. — Des anciennes formes des notes. — Des pauses. — Des intervalles, etc.

3° Du plain-chant grégorien ou ecclésiastique.

4° Du ton pour chanter les oraisons, les prophéties, les épîtres, les

évangiles, les homélies, *Benedicamus Domino, Ite missa est,* les versets selon deux manières différentes, l'une selon le ton d'Espagne, et l'autre selon le ton romain, usité dans toute l'Italie.

5° Des avis nécessaires pour le plain-chant.

6° Du chant à l'orgue.

7° Avis nécessaires pour le chant à l'orgue.

8° De la grâce dans le chant, et de la variété à mettre dans les passages de l'orgue.

9° Du contre-point choral ou commun, qui est celui dont on se sert dans les chapelles.

10° Du contre-point artificiel et savant dans les exercices et récréations musicales.

11° De la composition, où l'on traite non seulement des mouvements qu'ont les espèces, mais aussi des consonances et des dissonances, passant de l'une à l'autre selon les règles.

12° Avis nécessaires pour la haute composition parfaite.

13° Fragments de musique.

14° Des imitations et des fugues, appelées communément canons et des contre-points doubles, et d'autres nombreux artifices.

15° Des passages habituellement pratiqués, et particulièrement des entrées et des conclusions.

16° Des douze tons du plain-chant, les tons naturels et les tons accidentels.

17° Du mode, du mouvement, de la prolation.

18° De la valeur des notes dans le mouvement ternaire et de leurs accidents.

19° Des proportions, et de la façon d'ordonner une composition avec différents mouvements.

20° Exposition complète (parfaite) de la messe sur *l'homme armé* de Palestrina.

21° Des concerts, des dispositions des différents instruments de musique, et de leur tempérament.

22° Énigmes musicales, avec leurs explications et leurs résolutions.

Ce qui précède est la simple traduction de la table générale que Cerone met à la tête de son ouvrage; Forkel, dans sa *littérature générale de la musique,* donne en 18 pages bien compactes le titre de tous les chapitres d'*El melopeo;* à la fin il exprime le désir qu'un homme lettré voulût bien faire un extrait de ce savant ouvrage, qui

renferme entre autres choses tout ce qu'ont dit sur la musique Boèce, Gafori, Glarean, Zarlino, Salinas, Artusi, Galilée, etc.

Ce prodigieux travail n'a pas été entrepris, et ne le sera probablement jamais.

Fétis, qui dans son article sur *Cerone*, a fait une remarquable appréciation de son œuvre, incline fort à attribuer le fond de ce livre à Zarlino, qui avait annoncé un projet semblable. Le manuscrit de Zarlino n'a pas été retrouvé dans ses papiers après sa mort. Cerone, selon Fétis, a dû posséder ce manuscrit, avec lequel il aurait fait l'ouvrage qui porte son nom.

Cela nous semble bien grave, et Fétis jette là un soupçon fort injurieux sur Cerone, sans avoir d'autre preuve qu'une analogie de titre.

Cerreto (Scipion).

Scipione Cerreto, *Napolitano, Della prattica musica vocale et strumentale, opera necessaria a coloro che di musica si dilettano, con le postille poste dall' autore à maggior dichiaratione d'alcune cose occorrenti ne' discorsi.*
In Napoli, appresso Gio. Jacomo Carlino, 1601.

Petit in-4° de 336 pages avec quatre feuillets préliminaires.

Sur le verso du titre se voit le portrait de Cerreto, gravé sur bois; selon l'inscription il avait alors cinquante ans.

On trouve, à la page 4, la longue liste des auteurs dont Cerreto a usé ou qu'il a cités, ce sont des musiciens et des poètes. Actuellement nous ne connaissons que la musique vocale ou instrumentale; du temps de Cerreto on était bien plus riche, on avait la musique mondaine, humaine, instrumentale, organique, rythmique, active, passive, plane, mesurée, etc., etc.

Cerreto parle ensuite de la main de Guido d'Arezzo, avec toutes sortes de déductions, auxquelles Guido n'a jamais songé. — Des clés, des muances, des accidents, des distances des intervalles; Cerreto parle aussi de la septième, intervalle rarement cité par ses contemporains qui n'en connaissaient pas encore l'emploi; sa dissertation sur l'hexacorde et l'heptacorde est fort curieuse.

Le second livre nous entretient des huit modes, il n'en admet pas davantage, quatre authentiques et quatre plagaux; de nombreux exemples d'intonation sont donnés pour appuyer les règles posées par l'auteur.

Le troisième livre débute par la citation des noms des musiciens napolitains depuis 1500 jusqu'à 1601, il y a là six pages fort intéressantes pour l'histoire de la musique.

Suivent des considérations sur le système musical grec, sur les trois genres, sur les consonances. A la page 189 Cerreto, d'après Vicentino, attribue les caractères ou figures des notes à Jean de Muris, mais cet auteur, dans ses œuvres, les attribue lui-même à Guido d'Arezzo. Quoi qu'il en soit, Cerreto en donne la description et l'analyse, ainsi que des silences; puis viennent les modes majeurs et mineurs, parfaits et imparfaits, les prolations, le point, les ligatures, les canons et fugues; ce qu'on appelait fugue alors, était une simple imitation; l'auteur s'étend longuement sur les diverses espèces de canons, puis viennent les proportions, etc.

Le quatrième livre traite du contre-point, et on trouve à sa suite des madrigaux en duo et en trio. A la page 315 il y a quelques notions intéressantes sur le luth, dont l'auteur donne la tablature, ainsi que de la guitare, et enfin il parle des violes pour terminer.

Chiavelloni (Vincenzo).

Discorsi della musica composti da V. CHIAVELLONI *e dedicati all' Emin. e Reveren. sig. card. Jacomo Rospigliosi, nipote della santita di nostro signore P. P. Clemente nono.*
In Roma, per Ignatio de Lazeri, 1668.

In-4° de 556 pages.

C'est un livre de morale musicale, traitée en vingt-quatre discours, on pourrait dire homélies. On y lit que la musique doit servir à raffermir la vertu; qu'on doit éviter de chanter des paroles déshonnêtes; comment on peut interpréter le quatrième dialogue de la République de Platon sur la défense d'inventer de nouveaux modes; qu'il faut se méfier des nouvelles inventions et ornements du chant, de crainte qu'ils ne portent atteinte à la vertu; que la philosophie doit être l'unique guide du musicien; que les chanteurs doivent toujours avoir Dieu pour objet de leurs chants, etc.

Cinciarino (Pierre).

Introduttorio abbreviato di musica piana, o vero canto fermo, per il reverendo patre Fra PIETRO CINCIARINO, *Urbinato, dell' ordine del beato fra Pietro da Pisa, revisto et corretto dal*

preditto autore, molto facile et utile; la qual ti insegnara di offitiare, psalmigiare in parole, e di cantare, parlarà de toni, semitoni e di voce.

In Venetia, per Domenico de' Farri, 1555.

Petit in-4°.

« Introducteur abrégé de la musique plane ou plain-chant, par le révérend père *Pierre Cinciarino* d'Urbino, de l'ordre de Saint-Pierre de Pise, revu et corrigé par le susdit auteur, très facile et utile, qui t'apprendra à officier, psalmodier en paroles et à chanter ; il parlera des tons, demi-tons et de la voix. »

Plaquette qui n'a que 19 feuillets, encore y en a-t-il trois à décompter, ils sont consacrés au titre et à la dédicace pour l'archevêque de Chypre. Cette dédicace est signée : « du couvent de la Rose de Ferrare, 1550, frère Pierre Cinciarino d'Urbino, du couvent des pauvres ermites de Pise, actuellement à Saint-Sébastien de Venise. »

Cela indiquerait-il une édition faite en 1550, inconnue jusqu'ici ?

L'auteur, passablement verbeux, après avoir donné la main guidonienne, se remet à bavarder et n'entre en matière qu'au verso du feuillet 6, où il entame son sujet par l'intonation du *Deus in adjutorium,* en critiquant la façon dont on le chante généralement, et en recommandant aux chantres de ne pas rugir comme des lions ou comme des bœufs.

Les maîtres cités sont Guido, Marchetto de Padoue et Bonaventure de Brescia, également une messe des morts de Potentino (inconnu) et Simon Zappa, sur lequel nous avons peu de renseignements ; car, à moins de toute une litanie de frater *Simone Zappa*, celui-ci ne peut être de ceux que Fétis met à 1637 et à 1700.

Cinciarino parle de la musique feinte, des modes ou tons, de leur gravité et de leur acuité. Au verso de la page 11, il cite *Jaches* (*Berchem*) *l'excellent organiste du duc de Ferrare,* et Gieronimo *Zoppino* (inconnu) qu'il appelle tous deux des hommes savants expérimentés ; il faut ajouter encore Don *Francesco Lupino* in Urbino, maestro di chierici del Domo.

Suivent les tons des *graduels,* etc. Les tons transposés. Au chapitre sur la valeur des notes, l'auteur cite *Franchino* et Blasio *Rosetto* Veronese. Quelques mots sur les ligatures et le petit opuscule arrive à sa fin, sans avoir le moins du monde enseigné le plain-chant, mais ren-

fermant des noms et des observations intéressantes pour les chercheurs.

Cette plaquette est fort rare.

Cirvelus ou Ciruelus.

Cursus quatuor mathematicarum Artium liberalium, quas recollegit atque correxit magister PETRUS CIRVELUS *Darocensis, theologus simul et philosophus,* 1526.

Petit in-folio sans nom de lieu ni d'imprimeur.

« Cours des quatre arts mathématiques libéraux, recueilli et corrigé par maître Pierre Cirvelus de Daroca (Aragon), théologien et philosophe. »

Ce Cirvelus, Cirvelo, Ciruelo ou Ciruelus n'a précisément rien à faire avec la musique, si ce n'est que dans son ouvrage se trouve le Traité de musique de *Jacob Faber* d'Étaples, reproduit en entier et sans aucun changement.

Quoique le *Cursus quatuor* de Cirvelus porte la date de 1526, on trouve à la fin du traité de Faber qui termine le volume celle de 1528. Cirvelus était bien professeur de mathématiques à Alcala, d'après Moréri, mais j'ignore d'où Fétis a pris comme lieu d'impression Alcala de Henarès, et surtout ce 1516 qui me paraît une faute d'impression incontestable.

Cirvelo fait précéder le Traité de Faber par une dissertation, ou petite question (*questiuncula*) sur la musique spéculative de Severinus Boèce.

Cochlæus (Jean).

Tetrachordum musice JOANNIS COCLEI *Norici, artium magistri, Norimbergae editum, pro juventute Laurentiana in primis, de in pro ceteris quoque musarum Tyrunculis.*

Hujus Tetrachordi quatuor tractatus.

Primus. — De musicæ elementis.

Secundus. — De musica gregoriana.

Tertius. — De octo tonis Meli.

Quartus. — De musica mensurali.

Quorum quilibet decem capita complectitur.

Impressi in officina excusoria Fœderici Peypus, anno salutis 1520.

Petit in-4°.

« Tétrachorde de la musique, de Jean Cochlée de Nuremberg, maître ès arts, publié à Nuremberg, pour la jeunesse (de l'église de Saint-Laurent ?) d'abord, puis pour les autres petits apprentis des muses. »

Ici se trouve une épigramme de Willibald Pirckheimer à Jean Cochlée; après quoi il y a huit autres vers latins de Chelidonius, ami des muses, au lecteur.

Suivent les quatre traités de ce tétrachorde :

1° Des éléments de la musique;

2° De la musique grégorienne;

3° Des huit tons du chant;

4° De la musique mesurée.

Chacun contenant dix chapitres.

Imprimé dans l'atelier de gravure de Frédéric Peypus, année 1520.

Cet auteur a été désigné par les divers noms de Cochlée, Dobneck et Wendelstein (1). Sa préface à Antoine Kress est datée de 1511.

1er *Traité.* — Des définitions musicales. — Il y a bien le *Quid est musica?* mais au moins nous trouvons-nous en présence d'une réponse nouvelle (c'est la science de bien moduler), puis l'auteur donne les définitions de saint Augustin, de Boèce, etc. — Division de la musique. — Énumération des intervalles, et après un mot sur les genres diatonique, chromatique et enharmonique, des détails fort intéressants sur la musique instrumentale, ne fût-ce que le nom des instruments d'après saint Jérôme (2) : *L'orgue portatif, Clavicordium, Symphonia, Clavicymbalum, Tuba, Corna, Lituus, Buccina, Tibia, Calamus, Avena, Monaulus, Sambuca, Tympanum, Cymbalum, Systrum, Campana, Cithara, Psalterium, Testudo, Guiterna, Viella, Rota, Lyra, Chorus.*

2e *Traité.* — De la musique plane, chorale, grégorienne, ambrosienne. — Des notes. — Des clés. — Des transpositions avec les clés. — Chant par nature, par bémol, par bécarre. — Exemples. — Des muances, avec exemples.

3e *Traité.* — Les huit modes. — Les notes finales. — Des tons des psaumes. — De l'Introït. — Des répons. Ce que c'est que les

(1) Dans le *Ducatiana* on l'appelle Cothlée, et Becker lui donne les noms de Doburck et Wendestein.

(2) Cette lettre de saint Jérôme à Dardanus, parlant d'instruments de musique, est citée par Athénée, mais on n'est pas certain qu'elle soit de saint Jérôme.

antiennes, les hymnes, les séquences, les proses, les neumes, les collectes, les épîtres, les prophéties.

4° *Traité.* — De la musique mesurée. — De la figure des notes. — Des ligatures ou liaisons. — Des pauses et des points. — Mouvement ou mode parfait, imparfait ; signes de mesure et prolations. — Des augmentations et des diminutions. — Des notations imparfaites. — Des altérations et des syncopes. — Des proportions. — Du chant élégiaque, iambique, saphique, choriambique.

Jean Cochlée, né à trois lieues de Nuremberg (Wendelstein) en 1479, publia à Cologne un traité de musique dès 1507. Après de nombreuses pérégrinations, il refondit ce premier travail et le réédita sous le titre de *Tetracordum musica,* à Nuremberg en 1511; autre édition en 1512. Fétis indique une dernière édition à Nuremberg en 1526, ce qui n'est sans doute qu'une faute d'impression, en guise de 1520, édition que nous venons d'analyser. Une des gloires de ce savant c'est d'avoir eu le savant Glarean pour élève.

Fétis écrit de Cochlée : « Il fut un antagoniste ardent de Luther et de sa réforme ; il poussa le fanatisme jusqu'à proposer à son adversaire une conférence publique, sous la condition que celui qui succomberait dans cette lutte serait brûlé. Luther accepta le défi, mais leurs amis empêchèrent l'exécution de ce projet insensé. »

L'exemplaire du Conservatoire, provenant de la vente Coussemaker, est très beau, sauf un raccommodage dans la marge du titre.

Coferati (Mathieu).

Il cantore addottrinato, overo Regole del canto corale, ove con breve e facil metodo s'insegna la pratica de' precetti più necessari del canto fermo, il modo di mantenere il coro sempre alla medesima altezza di voce, di ripigliare dove resta l'Organo, d'intonare molte cose che fra l'anno si cantano, e in particolare tutti gl' inni, opera di MATTEO COFERATI, *sacerdote fiorentino.*

Al Reverendissimo Padre D. Basilio Besozi, priore della certosa di Pisa, e abate della Gorgona.

In Firence, per il Vangelisti, 1682.

In-12.

« Le chanteur endoctriné, ou bien Règles du chant choral, avec une

Méthode courte et facile qui enseigne la pratique des préceptes les plus nécessaires du plain-chant, le moyen de maintenir toujours le chœur à la même hauteur de voix, de donner la réplique à l'orgue, d'entonner beaucoup de choses qui se chantent pendant l'année et particulièrement tous les hymnes, par *Mathieu Coferati*, prêtre Florentin. Au révérend père D. Basile Besozi, prieur du monastère de Pise, et abbé de la Gorgone.

Florence, imprimé par Vangelisti. »

Le Conservatoire possède également l'édition de 1708 (la troisième), que Fétis appelle la meilleure; la première est absolument semblable à celle-ci et les deux volumes ne diffèrent que par un supplément à la sixième partie, ajouté à l'édition de 1708; par contre cette édition ne renferme pas le discours sur l'origine et les progrès du chant ecclésiastique de François Cionacci, document de 17 pages.

Le premier livre traite des éléments du plain-chant, des notes, des clés, des accidents, etc., avec la démonstration de la main harmonique de Guido, dont l'image est reproduite deux fois; puis viennent les mutations qui terminent ce premier livre. Au second livre il s'agit de la manière de porter la voix par nature, au grave, à l'aigu, de même quand on chante par bécarre et par bémol; des divers intervalles, depuis l'unisson jusqu'à l'octave.

Livre 3e, des tons du plain-chant et des finales, du ton plagal, des tons mixtes, des repos ou silences dans le plain-chant; tons des graduels, de l'*Alleluia*.

Le 4e livre parle des intonations des psaumes aux diverses fêtes de l'Église; aussi de la façon de chanter les *seculorum* ou *Evouae*, etc.

Le 5e livre continue le précédent, en s'occupant de l'intonation des messes solennelles et des divers offices divins.

Au 6e livre il s'agit de l'intonation des hymnes aux Vêpres, à Matines les différents jours de fête.

Puis il y a comme supplément à cette sixième partie, c'est-à-dire ne se trouvant pas dans l'édition de 1682 :

Une antienne pour le jour de la Purification, une autre pour la procession le jour des Rameaux; suit la manière de chanter à Complies, à Tierce, enfin une table assez complète et bien utile.

Collaert (*Voyez* **Stradan**).

Colonna (Fabio).

La sambuca Lincea, overo dell' istromento musico perfetto lib. III di Fabio Colonna *Linceo, ne quali oltre la descrittione et costruttione dell' Istrumento si tratta della divisione dell monocordo : della proportione de tuoni, semituoni, et lor minute parti : della differenza de tre geni di musica, de gradi enarmonici et chromatici et in che differiscano da quelli degli Antichi l' osservati et descritti dall' autore; con gli esempi di numeri, di musica et desegni, Dedicati alla santita di N. S. Papa Paolo V. Borghese, con l'Organo-hydraulico di Herone Alessandrino dichiarato dall' Istesso autore.*

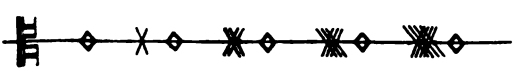
In Napoli, Costantino Vitale, 1618.

Petit in-4°.

« La *Sambuca lincea* (1), ou de l'instrument musical parfait en 3 livres de Fabio Colonna (Lincéen), dans lesquels, outre la description et la construction de l'instrument, on traite de la division du monocorde, de la proportion des tons, des demi-tons, et de leurs plus petites (moindres) divisions : de la différence des trois genres de musique, des degrés enharmoniques et chromatiques, et en quoi ils diffèrent de ceux des anciens, observés et décrits par l'auteur ; avec les exemples des notes de musique et des signes, dédié à sa sainteté le pape Paul V. Borghèse, avec l'orgue hydraulique de Héron d'Alexandrie, expliqué par le même auteur. »

L'instrument avait plusieurs claviers diatoniques, afin de rendre les différentes espèces de diatoniques des anciens.

Colonna divise chaque ton entier en cinq parties égales en employant les signes suivants :



Cette invention ne pouvait avoir aucun résultat utile, comme le

(1) *Sambuca* veut dire chalumeau, et l'instrument de l'inventeur est un clavecin,

prouve amplement le père Mersenne, à la page 167 de la seconde partie de son *Harmonie universelle* (1637). La proposition porte ce titre : « Expliquer le nouveau système, ou la nouvelle octave de Fabius Colonna, laquelle il divise en 39 sons ou 38 intervalles, et quant et quant le monochorde dont il use, et toutes ses divisions. »

Nous y renvoyons les lecteurs désireux d'avoir des renseignements plus étendus sur la *sambuca* de Fabius Colonna.

Compendium *musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium : nec non ad introductionem hujus libelli : qui* CANTORINUS *intitulatur : omnibus divino cultui deditis perutilis et necessarius : ut in tabula hic immediate sequenti latius apparet. Venetis, sub signo Agnus Dei,* 1549.

A la fin : *Apud Petrum Liechtenstein coloniensem germanum.*
Petit in-8°.

« Abrégé de musique fait pour l'instruction plus facile de ceux qui apprennent le chant choral, servant aussi d'introduction au petit livre appelé *Cantorinus*, très utile et même nécessaire à tous ceux qui sont adonnés au culte divin. » « Venise, au signe de l'agneau de Dieu. »

Impression rouge et noire avec deux gravures sur bois, l'une représentant le roi David jouant de la harpe devant l'arche, l'autre l'Annonciation de la Vierge.

A part la différence du titre, ce petit volume est entièrement semblable au *Cantorinus* de 1550, auquel nous renvoyons pour le contenu.

Les Juntes imprimaient ces sortes de livrets dès 1513.

Crivellati (César).

Discorsi musicali nelli quali si contengono non solo cose pertinenti alla teorica, ma etiandio alla pratica; mediante le quali si potrà con facilità pervenire all' acquisto di cosi honorata scientia : Raccolti da diversi buoni Autori da CESARE CRIVELLATI, *medico Viterbe, all' Illustrissimo e reverendissimc signore Il signor cardinal Muti, vescovo di Viterbo e Toscanella.*

In Viterbo, appresso Agostino Discepolo, 1624.

---

c'est donc un titre fantaisiste. Colonna joint à son nom celui de Linceo, parce qu'il avait été un des fondateurs de l'Académie des *Lincei* à Rome.

« Discours musicaux qui contiennent non seulement des choses appartenant à la théorie mais aussi à la pratique, au moyen desquelles on pourra facilement parvenir à la connaissance de cette science honorable : Recueillie dans divers bons auteurs par *César Crivellati,* médecin à Viterbe. Dédié au très illustre et très révérend seigneur monsieur le cardinal *Muti,* évêque de Viterbe et de Toscanelli. »

In-12 de 196 pages et 3 pages de table. Sur le titre, les armes du cardinal Muti.

Dans son introduction, le docteur s'excuse vis-à-vis du lecteur d'écrire un ouvrage qui n'est pas précisément de sa profession, mais il l'a fait pour son fils Dominique qui montrait des dispositions particulières pour la musique. Il se félicite aussi des soins du célèbre Frescobaldi, organiste du Vatican. Il ne prétend d'ailleurs faire aucune innovation, en suivant tout simplement les principes de Zarlino. Son ouvrage a vu le jour, grâce à l'aide et à l'encouragement de Francesco Pasquale, alors maître de chapelle à Viterbe, et au célèbre Stefano Landi.

On voit qu'il n'est là nullement question de Piccitone ni d'Aaron, comme le dit Fétis au mince alinéa sur Crivellati. Il n'y a que tout à la fin la reproduction du tableau d'Aaron sur les quatre parties vocales.

Le docteur Crivellati recommande avant tout d'être bien familier avec l'arithmétique pour apprendre la musique. Il analyse la dissertation de Boèce sur les demi-tons. Son ouvrage, ainsi que les traités de son temps, est hérissé de chiffres, absolument comme un traité d'arithmétique : les chapitres les plus intéressants et qui peuvent encore être utiles comme recherches sont ceux sur la mesure, les prolations, les proportions, les figures et les valeurs de la notation de ce temps-là.

Danjou.

Fac-similés, au nombre de 129, tirés de manuscrits du neuvième au treizième siècle, avec table et liste des bibliothèques où ils ont été copiés.

Vol. in-4° provenant de la collection de M. de Coussemaker.

En 1847 M. Danjou et M. Stéphen Morelot avaient été envoyés en Italie par M. de Salvandy, alors ministre, pour faire des recherches sur l'ancien plain-chant.

Dans son journal, la *Revue de la musique religieuse populaire et classique,* M. Danjou donne des détails intéressants sur ce voyage archéologique (voir année 1847, pages 195-257-271 et 353).

Les bibliothèques mises à contribution pour ce recueil sont les suivantes : *Archives de Cividale.* — *Bibliothèque d'Est.* — *Bibliothèque Laurentienne* (Florence). — *Bibliothèque Ambrosienne* (Milan). — *Archives du Mont-Cassin.* — Bibliothèques de Rome : *Santa-Croce, Vallicellana, Vatican* (fonds Ottobona Palatin, de la Reine, Urbin). — Bibliothèque *d'Udine.* — Bibliothèque de Saint-Marc (Venise). — *Archives de Vérone.*

Pour l'histoire de la notation neumatique, ces spécimens sont des plus instructifs ; il y en a dix-neuf pour le neuvième siècle, vingt-cinq pour le dixième siècle ; quatre du dixième et onzième siècles ; soixante et une pièces pour le onzième siècle ; dix-huit pièces pour le douzième, et quatre pièces pour le treizième siècle.

Jean-Louis-Félix Danjou est mort à Montpellier en 1866.

De musica.

Plaquette in-12, manuscrit sur vélin du quinzième siècle, 11 pages. (C'est le n° 523 du catalogue de Coussemaker.)

Au premier feuillet (recto) on trouve un fragment de la lettre de Guido d'Arezzo au moine Michel : *Qui monochordum desiderabat facere,* etc. Voy. les *Scriptores de musica* de Gerbert, vol. II, page 46.

Au verso du même premier feuillet, autre fragment, celui-ci du *Dialogue d'Odon : Primus tonus finitur in voce quarta, etc.* Voy. Gerbert, vol. I, page 259.

Au feuillet 5 recto et suite : *Quid est musica?* encore un fragment du *Dialogue d'Odon.* Voy. Gerbert, vol. I, page 252.

Denis (Jean).

Traité de l'accord de l'Espinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale ; augmenté en cette édition des quatre chapitres suivants : I. Traité des sons et combien il y en a. II. Traité des tons de l'église et de leurs estendües. III. Traité des Fugues et comme il les faut traiter. IV. La manière de bien joüer de l'espinette et des orgues.

Dédié à monseigneur le marquis de Mortemart, par J. Denis, *organiste de S. Barthelemy, et maistre faiseur d'instruments de musique.*

A Paris, par Robert Ballard, seul imprimeur du roy pour la

musique, et se vendent chez l'autheur, rüe des Arsis à l'image Saincte Cecile. 1650.

Ce petit in-4° qui promet tant de choses, n'a que quarante pages, avec une planche intitulée : *Table ou sisthesme parfait pour mesurer toutes les intervales et consonantes du clavier de l'Epinette, tant bonnes que mauvaises.*

M. Denis avait d'excellentes idées pratiques sur le tempérament, cette condition indispensable pour le bon accord des instruments à clavier ; à la page 16 il donne un curieux *Prélude pour sonder si l'accord est bon partout ;* un peu plus loin il parle de la façon d'entonner le plain-chant (ce qu'il appelle *détonner*) en ajoutant que ces principes ne sont pas de lui, mais de son maître, « qui estoit le plus excellent homme de son temps pour toucher les orgues, et aussi pour la composition de la musique vocale. Il estoit organiste de la Sainte Chappelle de Paris, et se nommoit Florent le Bien-Venu ».

A la page 21, on trouve une fort divertissante histoire sur deux perroquets qu'on voulait faire chanter à deux parties ; c'est pour appuyer le principe que le chant des oiseaux ne peut être rangé parmi la musique. Ce curieux livre renferme encore d'autres histoires, comme celle du goût des paons pour la musique et une autre relative à une dame qui fut guérie du spleen par les vingt-quatre violons du roi. Denis, qui semble vouloir mêler le plaisant au sérieux, continue à parler des huit tons de l'église.

Quant à ce qui touche la fugue ou plutôt à l'imitation, il faut avouer que c'est très superficiel ; enfin l'auteur termine par une critique curieuse des poses ridicules que prennent les acheteurs d'épinettes qui viennent chez lui, tandis qu'ils essaient les instruments.

Despons (Justinus à Despons).

Chirologia Organico-musica. Musikalische Handbeschreibung, Das ist : die Regula und Exempla des Manuals, oder der Orgel Kunst ; nicht weniger in Tocaten, Fugen, etc. Cantaten und andern Ariosen, Schlagstücken, welche nach der Komponirkunst regulirt, und herausgegeben hat P. I. C. (Pater Justinus, Carmelit.).

Nürnberg, bey Joh. Christoph Lochner, 1711.

« *Chirologia organico-musica :* « Description musicale de la main,

c'est-à-dire : Règles et exemples du clavier, ou de la science de l'orgue, consistant en règles pour la partition avec des exemples, de plus des tocates, fugues, etc., cantates et autres ariettes pour le clavier, qui sont réglés d'après la science de la composition, et publiés par le père Justin, carmélite, à Nuremberg, chez Jean Chrétien Lochner, 1711 ; in-fol. »

Notre exemplaire n'est que la seconde partie, renfermant les pièces pour l'orgue. Il commence par la dédicace au généreux seigneur François Adam Stampffer, baron de Walchenberg, seigneur de Trawuschgen, etc. Suivent les armes gravées de ce baron, elles sont fort curieuses.

Après les deux feuillets de dédicace, commence la musique gravée, paginée de 1 à 37, et divisée en trois parties.

La première contient seize *arie* à trois et à quatre parties ; la seconde renferme des allemandes, des courantes, des sarabandes, des gigues et des *arie*.

A la page 19, on lit ce titre au moins bizarre : *Super casum quemdam mortalem, qui contigit* 1701, 19 *may*.

« Sur un certain cas mortel qui est arrivé en 1701, le 19 mai. »

Dans la quatrième partie il y a quatre airs, chacun avec des variations.

Descartes (René).

RENATI DES-CARTES *musicæ compendium. Amsterdam, Jean Jansson,* 1656.

Petit in-4°.

Cet abrégé de la musique, dont la première édition est de 1650, paraît avoir été écrit en 1618, alors que le futur grand philosophe et mathématicien n'avait encore que 22 ans. Ce fut à la sollicitation de son ami Beckmann que Descartes (dont le nom latin est *Cartesius*) écrivit ce traité, qui, certes, n'a pu avoir la moindre influence sur l'art musical ; Walther observe que Descartes est le premier qui ait admis la tierce majeure parmi les consonances.

Descartes touchait volontiers aux questions musicales, surtout au point de vue de l'acoustique ; on trouve dans Walther, Forkel et Fétis l'indication des épitres où l'auteur traite ces sujets.

Le *Compendium* ne fut publié qu'après la mort de Descartes, qui ne désirait pas, en effet, la publicité pour son ouvrage. Il dit à son ami, en terminant sa lettre : « Je veux bien que cet avorton de mon esprit

vous aille trouver, comme un gage de l'affection que j'ai pour vous ; mais à condition, s'il vous plaît, que l'ayant enseveli parmi vos manuscrits dans un coin de votre cabinet, il ne souffre jamais le jugement et la censure d'autres que de vous. »

Pour un traité fait en 1618 par un auteur de 22 ans, cela est certainement fort remarquable : on y reconnaît un mathématicien, mais on regrette de rencontrer quelques puérilités, comme : « la voix d'un ami nous est plus agréable qu'une autre ; le tambour fait avec une peau de brebis a moins de son que celui fait avec une peau d'âne ; une décharge de mousqueterie ne produit pas un son agréable à notre oreille ; on pourrait apprendre aux bêtes à danser en mesure, etc. »

Voici quelques-uns des principes de l'auteur : « L'octave est la première des consonances, la preuve c'est qu'en forçant le son d'une flûte, on obtient l'octave et non la quinte ou un autre intervalle. L'octave renferme toutes les autres consonances simples (*omnes alias in illa contineri*). » En résumé, son système est bâti sur les divisions de résonnance naturelle de la corde sonore.

Il y a quelquefois des explications bizarres : « Une chanson peut se chanter en octave, mais non en quinte, quoique ce dernier intervalle charme plus l'oreille que l'octave : la raison est la même que celle de manger du pain à tous nos repas sans nous déplaire ; il n'en serait pas de même avec le sucre, qui est pourtant plus agréable au goût. »

« Quant à la quarte, cette consonance est la plus malheureuse de toutes, on ne la fait jamais entrer dans la musique que par accident et avec l'appui des autres. »

Descartes ne donne pas la *main harmonique* que nous voyons apparaître dans presque tous les traités de musique, jusque vers la fin du dix-huitième siècle ; il la cite pourtant : « ce que les musiciens appellent vulgairement *la main* ou la *gamme*. »

Il n'est pas probable que nos jeunes compositeurs aillent apprendre leur harmonie dans Descartes ; ils seraient peut-être surpris de voir qu'il y a :

Une 9^{e} *très grande* (*maxima*).
Une 9^{e} *majeure*.
Une 9^{e} *mineure*.
Une 7^{e} *majeure*.
Une 7^{e} *mineure*.
Une 7^{e} *très petite* (*minima*).

Dans le second genre de dissonances on trouve la tierce mineure et la quinte, l'une et l'autre diminuées d'un *chisme* (*uno chismato deficientes*).

Parmi les règles de composition, il y a la suivante : « Il faut commencer par les accords les plus parfaits, on peut aussi commencer par la *pause ou le silence d'une belle voix* (*Vel etiam a pausa sive silentio unius vocis optime*). »

Dans tout cet abrégé de musique par Descartes nous n'avons vu cité que *Zarlino*.

En 1668, Nicolas Poisson, prêtre de l'Oratoire, publia une traduction française du Traité de Descartes, suivi de quelques commentaires (en latin) sur ce traité; Fétis avance que ces notes furent traduites en latin pour les joindre aux œuvres de Descartes; c'était une peine inutile, puisque Nicolas Poisson a écrit ces notes en latin, et ne les a jamais traduites en français, comme il le dit lui-même en tête de ces commentaires.

G. Diruta.

Prima parte del Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, et istromenti da penna del R. P. GIROLAMO DIRUTA, *Perugino, dell' ordine de' Frati minori Conv. di S. Francesco, organista del Duomo d'Agobbio, nel quale facilmente et presto s'impara di conoscere sopra la tastatura il luogo di ciascuna parte, et come nel diminuire si deveno portar le mani, et il modo d'intendere la Intavolatura; provando la verità et necessità delle sue Regole, con le Toccate di diversi eccellenti Organisti, poste nel fine del libro.*

Opera nuovamente ritrovata, utilissima et necessaria a professori d'organo.

In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1612.

Petit in-fol.

« Première partie du *Transylvain* (1), dialogue sur la vraie manière

(1) L'ouvrage est dédié au seigneur Sigismond Battori, prince de Transylvanie, qui avait été l'élève de Diruta; cela explique ce titre bizarre pour un ouvrage de musique.

de jouer de l'orgue, et des instruments à plumets (1), par le révérend père *Jérôme Diruta,* né à Pérouse, de l'ordre des frères mineurs du couvent de Saint-François, organiste de la cathédrale d'Agobbio, ouvrage dans lequel on apprend facilement et vivement à connaître sur le clavier le lieu de chaque partie (note), comment on doit tenir la main en faisant des arpèges, et le moyen de comprendre la partition ; prouvant la vérité et la nécessité de ses règles, avec des pièces de divers excellents organistes, mis à la fin de l'ouvrage. »

Venise, J. Vincenti, 1612.

Notre exemplaire est de la seconde édition, la première ayant été publiée en 1593.

Après quatre feuillets préliminaires, comprenant le titre, on trouve 72 pages.

L'auteur donne d'abord le nom des notes, puis il passe en revue les clés, les mutations par bécarre et par bémol, les accidents en général. Notions sur la façon de tenir les mains quand on joue de l'orgue. De la différence dans la manière de jouer de l'orgue ou du clavecin. Le doigté de la main gauche. Manière pour jouer la partition. Exercices ou plutôt gammes pour la main droite et pour la main gauche ; les groupes, les tremolo. Suivent différentes pièces de Diruta dans des tons de plain-chant, ce sont de simples exercices. Il y en a également de Claude Merulo, d'André Gabrielli et de Jean Gabrielli ; des pièces de Luzzasco Luzzaschi, d'Antoine Romani, de Paul Quagliati, de Vincent Bell'havere, de Joseph Guami ; quelques autres pièces de Diruta terminent la première partie.

Dans le même volume :

Seconda parte del Transilvano, dialogo diviso in quattro libri del R. P. GIROLAMO DIRUTA, *Perugino, organista del duomo d'Agobbio* (2), *nel quale si contiene il vero modo, et la vera Regola d'intavolare ciascun canto semplice, et diminuito con ogni sorte de diminutioni : et nel fin dell' ultimo libro v'è la Regola, la qual scopre con brevità e facilità il modo d'imparar presto a cantare.*

---

(1) Les anciens clavecins, appelés épinettes, au lieu de marteaux pour frapper la corde, avaient de petits plumets qui la pinçaient, quand on pressait la touche.

(2) La véritable orthographe est Gubbio.

Opera nuovamente dall' istesso composta, utilissima et necessaria a' Professori d'Organo.
In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1609.

Cette seconde partie de l'ouvrage de Diruta est de la première édition; elle est dédiée à l'illustre dame et duchesse Léonore, Ursine Sforza.

L'auteur indique d'abord, et surtout par des exemples, la manière d'écrire à deux, à trois et à quatre voix; ce sont des leçons d'harmonie, avec imitations; puis il donne des indications sur la façon de faire des diminutions, ou de varier le chant, en y ajoutant des vocalises ou fioritures.

Ce premier livre finit par une pièce à quatre parties de Jean Gabrielli intitulée *la Spiritata* (l'Extravagante) et une autre d'Antoine Mortaro : l'*Albergona partita.*

Dans le second livre, il s'agit des intervalles, des mouvements, des consonances parfaites et imparfaites; des différentes espèces de contre-point, avec de nombreux exemples; plusieurs pièces à quatre parties de Luzzasco Luzzaschi, de Gabriel Fatorini, d'Adrien Banchieri et enfin de Diruta.

Dans le troisième livre, l'auteur décrit les douze tons du plain-chant, également avec de nombreux exemples; suivis d'un discours sur les modulations des différents tons.

Le quatrième livre débute par des intonations d'hymnes à quatre parties, dans divers tons, et leurs transpositions; suivent les intonations pour les messes, les cantiques, les psalmodies, les antiennes, le *Te Deum* dans le douzième ton.

Puis un discours sur les combinaisons des registres de l'orgue.

Divers Traitez *d'histoire, de morale et d'éloquence, Paris, Cl. Thiboust,* 1672.

In-12.

Ce volume, publié par M. de Saint-Glas, abbé de Saint-Assans, renferme une vie de Malherbe, et à la page 154 un *Discours sur la musique d'Italie, et des opéras* (1) (par Maugars).

---

(1) Ce discours avait paru pour la première fois sous ce titre : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome, le* 1er octobre 1639.

Il est regrettable que nous ne possédions rien de ce célèbre joueur de viole, car il a dû composer pour son instrument, puisqu'il variait avec tant de facilité les thèmes qu'il exécutait sur sa viole. Dans ce discours, il y a des choses fort curieuses, qui dénotent un musicien, et un musicien original. Il est d'avis (déjà en 1639) que deux quintes de suite, qui ne choquent pas l'oreille, sont bien à leur place. Il trouve que les Italiens d'alors composent avec plus d'art, de science, de variété et d'agrément que nous. Il parle d'exécutions vocales à dix chœurs avec des orgues qui les soutiennent chacun. Une autre exécution musicale qu'il décrit est celle de l'oratoire Saint-Marcel, où l'orchestre se composait de l'orgue, d'un grand clavecin, d'une lyre, de deux ou trois violons et autant d'archi-luths : ajoutons que le grand Frescobaldi, organiste de Saint-Pierre, tenait le clavecin. Maugars nomme aussi un harpiste, célèbre alors, *Horatio*. Il parle des chanteurs au théâtre et à l'église, des chanteuses, de la célèbre *Leonora*, des instrumentistes, etc.

M. Thoinan a publié sur Maugars un petit volume intéressant, qui donne sur ce joueur de viole à peu près tous les renseignements connus.

Doni (Antoine François).

Canto Dialogo della musica di M. Antonfrancesco Doni, Florentino.

In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1544.

Petit in-4° de 48 feuillets. Les recto sont seuls paginés.

La dédicace est : *al Reverendissimo Monsignor Catelano Trivultio, vescovo di Piacenza.*

Après cette dédicace, datée de Venise, on lit :

Musici compositori :

Adrian Willaert. — Archadelt. — Anton Francesco Doni. — Claudio Veggio. — Cipriano Rore. — Giachetto Berchem. — Girolamo Parabosco. — Jaches Buus. — Leonordo Barre. — Michele Novarese. — Noleth. — Perison. — Paolo Jacobo Palazzo. — Pre Maria Riccio. — Thomaso Bargonio. — Vincenzo Ruffo. — Verdelot.

Les interlocuteurs pour les dialogues de la première partie sont *Michele, Hoste, Bargo, Grullone.* Dans la seconde partie l'auteur en in-

troduit de nouveaux; ce sont : *Selvaggia, Girolamo, Perison, Bargo, Domenichi, Michele, Landi et Claudio.*

Ce n'est pas, à vrai dire, un ouvrage sur la musique : Une réunion de bons vivants mangent des châtaignes et des *confetti*, le tout bien arrosé ; de temps en temps, pour se délasser de parler, on chante un morceau.

Malheureusement Doni ne reproduit que le *Canto*, c'est-à-dire la partie supérieure de madrigaux écrits par leurs auteurs à 3, à 4, à 6 et même à 8 voix.

Quoique ce volume rare soit écrit par un prêtre, il n'y est guère question que des dames et de leurs attraits, de l'amour, etc. On nomme d'ailleurs les beautés de ce temps-là ; elles s'appellent : *Livia Torniela, Hersilia Coccha, Maria da Crema, Isabella Sforza, Hippolita Palavicina, Giovanna* et *Caterina Marenga Gambarotte, Laura d'Osasco, Sophia Cicala, Giulia Ferretta, Isabella Guasca, Buona Rusca, Francesca de' Guicciardini.*

Il est également question des charmes d'*Hélène* (l'ancienne), de *Faustine*, de *Béatrix*, de *Laure*, de la *Fiamette ;* Doni énumère encore les dames chantées par Virgile, Horace, Apulée, Pline, Catulle, Properce, Tibulle, etc.

On parle de la danse et des danseuses, un peu des poètes. Il y a une suite de plaisanteries sur les clés ; Pétrarque est cité comme ayant inventé ce proverbe à propos des dames : quand on tient l'une de leurs clés on possède l'autre.

La tirade se termine par *la clavicule de Salomon.*

Pour les musiciens, à part les noms imprimés à la suite du titre, on en cite peu : *Josquino, Yzac, Giovan Jacopo Buzzino, Anton da Lucca* luthiste, les frères *Luigi* qui formaient à eux seuls un orchestre (de ce temps) (1), comme les Bach d'illustre mémoire. Doni se cite volontiers. Ainsi un interlocuteur demande : « qui a dit cela ? »

Un autre répond : « il Doni. »

Le livre est écrit plutôt dans un style facétieux, que sérieux ; il est même quelquefois burlesque.

Voici la table des airs notés :

PREMIÈRE PARTIE.

Canto 1. — *Donna per acquetar.* Claudio Veggio.

(1) Cornetto, trombone, violone et violes.

2. — *Ma di chi debbo lamentarmi.* Vicenzo Ruffo.
3. — *Lassate mi morire.* Maria Riccio.
4. — *S'amante fu giamai.* Arcadelt.
5. — *Il bianco e dolce cigno* (1). Id.
6. — *Noi v'habian donne...* ?
7. — *O conservi d'amor...* ?
8. — *Pur converra ch'i miei martiri.* Girolamo Parabosco.
9. — *Giunto m'ha amor.* Id.
10. — *Maladetto sia amor.* Paolo Jacopo Palazzo.
11. — *Alma mia fiamma.* Thomaso Bargonio.
(Paroles de l'Arétin.)
12. — *Di tre rare eccellenze.* Doni.
(Paroles de Domenichi.)
13. — *Madonna il mio dolor.* Claudio Veggio.

DEUXIÈME PARTIE.

14. — *S'io potessi mirar.* Nolet.
15. — *Chiaro leggiadro.* Doni.
16. — *Dhe perche.* Perison.
17. — *Nessun visse giamai.* Parabosco.
A la dolc' ombra. Giaccheto Berchem.
(a cinque voci).
Non vid' il mondo (a cinque). Id.
Un lauro mi diffese (a tre). Id.
Pero più fermo (a quattro). Id.
Selve sassi campagne (a cinque). Id.
Tanto mi piacque (a sei). Id.
18. — *Ingenium ornavit Pallas* (a sei). Parabosco.
19. — *Cantai mentre ch' io arsi* (a sei). Id.
20. — *Ave Virgo gratiosa* (a sei) ?
21. — *Beatus Bernardus* (a sei). Adrian Willaert.
22. — *Giunto m'ha amor* (a sei). Perisone.
23. — *Quis tuos presul* (a sei). Cipriano di Rore.
24. — *Madonna il mio dolor...* Claudio Veggio.
(Canon in unisono.)
25. — *Amorosetto fiore* (a sei). Arcadelt.

---

(1) Ce madrigal d'Arcadelt se chantait souvent dans les concerts du prince de la Moskowa; d'après l'un des interlocuteurs, la poésie est del S. Cavalier Cassola.

26. — *A tout jamais d'un vouloir* (à huit). Giaches Berchem.
27. — *Madonna hor che direte* (à huit). Claudio Veggio.

Doni met *le canto* 1° et *le canto* 2° pour les deux derniers morceaux ; pour tous les autres il n'y a qu'un canto seul.

Le livre se termine par quatre sonnets de *Anton Maria Braccioforte,* Il cavalier *Luigi Cassola, Ottavio Landi, Battista Bosello,* enfin un dernier de *Anton Francesco Doni : Alla magnifica M. Polisena Pecorina, donna divina.*

Doni (Ant. F.).

La libraria del Doni Fiorentino, *nella quale sono scritti tutti gl' autori vulgari con cento discorsi sopra qualli,* etc.

In Vineggia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1550. in-12 de 72 feuillets paginés seulement au *recto.*

C'est au verso du feuillet 63 qu'on trouve *La musica stampata : Madrigali, Mottetti et Canzoni.*

L'ultima parte.

Al nobilissimo signor mio M. Jaches Buus, organista di S. Marco.

Dans ce petit volume, Doni fait les divisions suivantes : *Madrigali a quattro, et mottetti. — Mottetti et Madrigali a cinque. — Mottetti a sei et Madrigali. — Terzi et Duo. — Messe. — Ricercari.*

Ces divisions ne renferment que des noms de compositeurs, dont Doni connaissait des œuvres. Voici tout ce qu'il y a à *Messe :* « *Josquino* cinque libri, *Giachetto, Morales* à 4, 5 et 6, *Gasparo Alberti,* il *Gardano* a voce pari, *Carlo Ostanno* a otto voci, messe familiari di diversi a 4 et a cinque parecchi libri, Magnificat et Lamentazioni. »

Ce catalogue donne des indications, précieuses sans doute, à cause de leur date, mais bien incomplètes.

Doni (Jean Baptiste).

Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica di Gio. Battista Doni, *con un Discorso sopra la perfettione de' concenti, et un saggio à due voci di mutationi di genere, e di tuono in tre maniere d'Intavolatura, e d'un principio di madrigale del Principe, ridotto nella medesima Intavolatura, all' Eminentiss. e Reverendiss. Sig. il signor Cardinal Barberino.*

In Roma, per Andrea Fei, 1635.

Petit in-4°.

Les principaux chapitres traitent : de la grande différence entre les modes anciens et les modernes, de l'origine de l'orgue ; qu'on peut pratiquer encore aujourd'hui les modes et les genres de l'antiquité ; des modes du plain-chant et de leur composition ; de la viole ; de la division des touches de l'orgue, de la façon de l'accorder ; discours sur la perfection de la mélodie. Un supplément et des exemples en notation ordinaire et en tablature terminent le volume.

Au commencement de son livre, l'auteur donne une table très développée des principales choses qui y sont contenues.

Jo. Baptistæ Doni, *Patricii Florentini, De Præstantia musicæ veteris, libri tres, totidem dialogis comprehensi in quibus vetus ac recens Musica, cum singulis earum partibus, accurate inter se conferuntur, adjecto ad finem Onomastico selectorum vocabulorum, ad hanc facultatem cum elegantia et proprietate tractandam pertinentium, ad Eminentiss. cardinalem Mazarinum.*
Florentiæ, typis Amatoris Massæ Foroliviensis, 1647.

Petit in-4° de 266 pages.

« Jean Baptiste Doni, Patricien de Florence : de l'excellence de l'ancienne musique. Trois livres, compris en autant de dialogues, dans lesquels l'ancienne et la nouvelle musique, avec chacune de leurs parties, sont soigneusement comparées entre elles, à la fin le vocabulaire des termes choisis, propres à traiter cette matière avec élégance et appropriation ; dédié à Son Éminence le cardinal Mazarin. Florence, imprimerie d'Amator Massa, de Forli. »

Le but de cette espèce de dissertation est de prouver la supériorité de la musique de l'antiquité sur la moderne (la moderne de 1647). Doni fait preuve d'une grande érudition dans cet ouvrage : la question d'ailleurs y prêtait ; mais comme les monuments de la musique de l'ancienne Grèce nous manquent totalement (1), il faut convenir que ces sortes de discussions, qui se renouvellent encore de nos jours,

(1) Nous passons sous silence les *hymnes à Calliope, à Apollon, à Némésis et l'ode pythique de Pindare,* ces fameux documents, constamment renouvelés des Grecs.

ne peuvent aboutir à aucun résultat sérieux et utile. Il ne suffit pas que des auteurs nombreux et estimables aient renchéri d'éloges les uns sur les autres, en parlant de la musique de l'ancienne Grèce, pour nous inspirer une foi bien vive à toutes ces assertions : il nous faudrait des preuves plus musicales.

Doni, comme un témoignage d'infériorité de la musique de son temps, cite l'anathème du concile de Trente contre la musique du seizième siècle ; mais si à cette époque, et selon la mode du temps, les compositeurs mêlaient à leurs messes des thèmes de chansons populaires, souvent fort grivoises, qu'est-ce que cela peut prouver en faveur de la musique de l'antiquité, que nous ne connaissons pas.

L'ouvrage est terminé par : *Synopsis musicarum græcum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione et Indice rerum notabilium.* C'est-à-dire : » tableau synoptique des musiques grecques et des termes obscurs, avec leur interprétation et l'index des choses notables. »

Jo. Baptistae Doni, *Patrici Florentini, Lyra Barberina* **ΑΜΦΙΧΟΡΔΟΣ** (amphicordos); *accedunt ejusdem opera, pleraque nondum edita, ad veteram musicam illustrandam pertinentia. Ex autographis collegit, et in lucem proferri curavit Antonius Franciscus Gorius, Basilic. Bapt. Flor. olim. præp. distributa in tomos II, absoluta vero studio et opera Jo. Baptistæ Passeri, Pisaurensis, cum Præfationibus ejusdem.*
Florentiæ, typis Cæsareis anno, 1763. *Præsidibus adjuvantibus.*

« De Jean-Baptiste Doni, patricien de Florence : Lyre Barberine à double jeu de cordes ; on y a joint les ouvrages du même, pour la plupart inédits, servant à illustrer l'ancienne musique, recueillis et mis en lumière par Antoine François Gori, jadis prévôt du baptistère de Florence, distribués en deux tomes, terminés par les soins et la peine de Jean Baptiste Passeri de Pisaure, avec préface du même. Florence, imprimerie impériale, l'année 1763 avec l'appui des autorités. »

Deux volumes in-folio, avec des planches.

D'après une note de Gaspari, de qui provient notre exemplaire, l'impression de cet ouvrage a commencé en 1760.

Le premier fascicule contient, après la dédicace et la préface, une description (avec planche) de la *Lyra Barberina,* inventée par Doni, et dédiée au pape Urbain VIII.

Vient ensuite une dissertation de 61 pages sur les lyres et les cithares antiques, avec de belles planches. C'est probablement ce qui existe de plus complet sur ces instruments.

On trouve après cela une réimpression de : *De præstantia musicæ veteris,* ouvrage cité plus haut.

Puis : *Idea, sive designatio aliquot operum quæ Io.* BAPTISTA DONIUS, *partim absolvit, partim incœpit, nunc primum in lucem prodit, ex autographo ejusdem Donii.*

« Idée, ou désignation de quelques ouvrages, en partie terminés, en partie commencés, maintenant mis pour la première fois en lumière, d'après les autographes du même Doni.

Progymnastica musicæ pars veterum, restituta et ad hodiernam praxim redacta (en 2 livres).

« Le guide de la musique des anciens, restituée et réduite à la pratique actuelle. »

Une Dissertation sur la musique sacrée.

Deux traités, l'un sur le genre enharmonique ; l'autre sur les instruments à clavier. — Discours, 1° sur le système de Dydime et de Ptolomée. — 2° Du genre diatonique égal de Ptolomée. — 3° De quelle espèce de genre diatonique se servaient les anciens, et celui dont on se sert aujourd'hui. — 4° De la disposition et facilité des violes diarmoniques. — 5° Dans combien de modes on peut se servir de l'accord parfait avec les violes diarmoniques.

Le second volume a pour titre :

De' Trattati di musica di GIO. BATISTA DONI, *Patr. Fior.* (tomo secundo) *ne' quali si esamina e dimostra la forza e l' ordine della musica antica, e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna, Raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori, gia proposto della Basilica del Battistero di Firenze e publico professore d' istorie, aggiuntovi un lessico delle voci musiche, e l' indice generale, per opera e studio del P. maestro Gio. Batista Martini, minor Conventuale e celeberrimo professor di musica in Bologna.*

In Firenze, l'anno 1763, *nella stamperia Imperiale.*

Le premier traité a pour titre général : *De la musique scénique.* Doni parle des mimes de l'antiquité, des fables Atellanes, des intermèdes ; il cite Aristote et Tite-Live sur les chœurs chantants, et quelle part musicale ces chœurs devaient avoir dans les pièces ; des différents styles de la musique dans les actions théâtrales ; que pour rendre la musique expressive et parfaite il faut revenir aux genres et aux modes antiques, dont il décrit les avantages et indique l'application à la musique moderne, tant pour les instruments que pour les voix ; de la mélopée, avec des phrases notées ; des personnages employés dans l'action scénique ; des chœurs et de leurs divers emplois, de l'accompagnement des instruments, quand on chante et quand on récite, toujours au point de vue de les ramener à la pratique de l'antiquité ; de la disposition des théâtres antiques.

Lectures sur ce sujet : si les actions dramatiques se représentaient tout en musique ou seulement en partie.

Discours sur la psalmodie grecque. — De la tragédie et de la comédie antiques. — Les rapsodes. — Les mimes. — La musique scénique. — Du rythme des vers latins. — Sur les modes de la musique. — Discours sur la musique antique de Bardi à Caccini. — La musique moderne comparée à l'ancienne.

Glossaire du père Martini sur les termes de musique obscurs des Grecs.

Table générale des œuvres de Doni, et supplément à la musique scénique.

Nous lisons dans une note d'Adrien de la Fage : « Doni a été loué par Meibomius, chose assez rare pour cet auteur : *nostro ævo nemo doctius, nemo notitius de musica scripsit.* Toutefois il ajoute qu'il serait allé plus loin s'il eût mieux connu la langue grecque et les mathématiques. »

Ange Marie *Bandini* a publié à Florence en 1755 un commentaire sur la vie et les écrits de J. B. Doni, in-fol. Fétis accuse Forkel (à *Bandini*) d'annoncer cet ouvrage en deux volumes ; il y a en réalité un second volume joint généralement au précédent, c'est : *J. B. Doni, patr. flor. commercium litterarium nunc primum collectum digestum editumque studio et labore* Ant. Francisci Gorii, *præp. Basil.*, etc. *Florentiæ in typographia Cæsarea, anno* 1754.

Même format que l'ouvrage de Bandini.

Étant si pointilleux pour les autres, Fétis aurait bien dû mentionner cet ouvrage à l'article qu'il consacre à *Gori*, et quant à *Bandini* et

à son volume, Fétis aurait pu ajouter également que cette dissertation renferme un magnifique portrait de J. B. Doni par Feretti, gravé par Vincentino Franceschini.

Elst (Van der).

Notæ augustinianæ, sive musices figuræ seu notæ novæ concinendis modulis faciliores, tabulaturis organicis exhibendis aptiores, quas firmamento ecclesiæ magno patriarchæ divo Aurelio Augustino, musices ecclesiasticæ protectori, venerabundus dedicat F. Joannes Van der Elst, *augustinianus Gandensis.*

Gandavi, typis Maximiliani Graet, ad signum Angeli, 1657.

In-4°.

Deux feuillets comprenant le titre et 16 pages, suivies de 11 planches (1).

« Notes Augustiniennes, ou nouvelles figures de notes de musique, plus faciles pour chanter les mélodies, plus commodes pour dresser les tablatures des instruments, dédiées avec vénération à la colonne de l'Église, au grand patriarche, Saint-Aurèle Augustin, protecteur de la musique ecclésiastique, par Fr. Jean *Van der Elst,* religieux augustin de Gand. A Gand : de l'impression de Maximilien Graët, à l'enseigne de l'Ange. » 1657.

Dans sa préface *au lecteur musicien* (2), l'auteur dit « que depuis l'invention de la *basse continuelle* par Viadana, la musique a prins toute autre façon et visage. Ayant donc remarqué que les notes musicales, après plusieurs changements depuis les Grecs anciens jusques aujourd'huy (regardez à la première *lame* la suite des notes anciennes) ne sont pas du tout accomplies, mais qu'elles sont encore sujetes (sauf meilleur jugement) à quelques difficultez et imperfections, j'ay pris la hardiesse d'y adjouster encore un petit changement par lequel je tâche de les rendre plus faciles à chanter, nommément les *modulations légères* et diminutions, et plus propres tant pour écrire qu'imprimer les tablatures ou *Partitures.* »

---

(1) Fétis n'en indique que 10.

(2) Cette préface est en français, le reste de l'ouvrage est écrit en latin.

Les caractères des planches sont tellement serrés qu'on a de la peine à trouver ce que l'on cherche. La première planche forme Frontispice : un tableau placé sur un chevalet à gauche, contient les caractères de l'ancienne notation, que des amours sont occupés à gratter, ou à effacer avec des pinceaux ; à droite également sur un chevalet, autre série d'amours qui inscrivent sur le tableau les nouveaux caractères inventés par Van der Elst.

Au bas de la page, on voit des spécimens de l'ancienne écriture musicale grecque, puis de celle de saint Grégoire, de Guido, de Jean de Muris, tout cela assez mal exécuté et pas absolument exact. La planche 2 présente les nouveaux caractères qui sont, en partie du moins, des notes de plain-chant, mais avec suppression des queues. Ce système ne paraît pas avoir fait fortune. Les syllabes nouvelles pour les notes diésées ont été appliquées depuis, même bien des fois ; on les retrouve encore actuellement dans le système Chevé.

Gamme actuelle, comparée ou système de Van der Elst.

Ut, ut ♯, ré ♭, ré, ré ♯, mi ♭, mi, fa, fa ♯, sol, sol ♯, la ♭, la, la ♯.
Ut, it, ra, ré, ri, ma, mi, fa, fi, sol, sil, læ, la, li.

C'est-à-dire la voyelle *a* pour les notes bémolisées, et la voyelle *i* pour les notes diésées ; dans ce système le *la* étant gênant l'auteur l'a appelé *læ* afin que *la* désignât le *la bémol;* le *fa* se trouvait dans le même cas, mais van der Elst a sans doute pensé que le *fa bémol* ne se rencontrait pas souvent, de sorte qu'il ne s'en est pas occupé, je n'ai du moins pas rencontré de *fæ* dans ses planches.

La dernière planche contient diverses phrases musicales en notation usitée et avec la nouvelle notation de l'auteur sur les paroles : *Magne Pater Augustine preces nostras suscipe.*

Van der Elst était moine Augustin à Gand, comme on l'a dit plus haut :

Elst (Van der).

Den Ouden ende nieuwen Grondt van de Musiicke. Te Ghendt, by Maximilian Graet, in den Enghel. 1662.

« L'ancien et le nouveau fondement de la musique comprenant : L'augmentation et l'amélioration du chant.

Les anciens et les nouveaux noms des notes.
Les anciennes et les nouvelles figures (signes de notation).
Les douze tons du chant.
Les proportions des consonances.
Les divisions du monocorde.
La base de la cordosophie.
Les instruments de musique.
Le parfait clavier *diatonicum syntonum.*
Trois manières fondamentales pour accorder.
Les règles de la composition.
Les règles de la basse continue.
L'emploi des trois genres de musique.

« Dans lequel on expose par des règles claires et brèves la moëlle de la musique, tant ecclésiastique, figurée et instrumentale, aussi bien au point de vue théorique que pratique, par P. I. V. E. A. (père Jean Van der Elst, augustin), à Gand, chez Maximilien Graet, à l'enseigne de l'Ange, 1662 ».

Petit in-4° à deux colonnes de XII et 76 pages.

Ce livre, à part la notation nouvelle de l'auteur, qui n'a pas été adoptée, est rempli de choses intéressantes ; le chapitre ou plutôt les chapitres qui touchent au monocorde témoignent de connaissances sérieuses chez Van der Elst ; les chapitres sur les instruments et sur l'accord du clavecin méritent également d'être lus. Ce qui a rapport à la composition est par trop condensé et ne pourrait certes pas suffire à l'éducation d'un compositeur. Les quatre pages sur la basse continue (inventée par Viadana) sont ce qu'il y a de plus développé.

Erculeo (Martien).

Il canto ecclesiastico.
All' altezza serenissima del signor Prencipe Cardinal d'Este D. D. D.
In Modana, per gli Eredi Cassiani, stamp. episc., 1686.

Petit in-fol.

Le titre porte les armes gravées en rouge et noir de la maison d'Este, le nom de *Marzio Erculeo* ne se trouve qu'à la fin de la dédicace, sur la quatrième page.

Il y a quatorze feuillets sans pagination, renfermant titre, dédicace, préface, intonations de diverses fêtes, corrections, un hymne à

quatre voix d'après Kircher, un *O sacrum convivium,* un *Ave maris stella,* un *Stabat mater,* un *Pange lingua,* deux *Vexilla regis,* tous ces morceaux à quatre voix.

Puis on est en présence d'un nouveau titre, qui parait être le vrai, la pagination ne commence qu'à partir de là :

Lumi primi del canto fermo ecclesiastico, gregoriano, corale o' piano, cioè stabile et uniforme à tutti gli ecclesiastici; emendato, composto et insegnato da S. Gregorio Magno, da cantarsi divotamente da Sacri Cori della chiesa militante con pia gravità e maestà, à similitudine della trionfante, per M. E. *ad uso de scolari chierici delle scuole pie della congregazione della B. V., E. S. Carlo, et per loro essercizio. Il confiteor, Fratres, Antifone della B. Vergine, Adorna Talamum, Si quæris, e Messa de' morti con li suoi cinque Responsorii nelle essequie più solenni, etc.*

In Modana, nella stampa delli Eredi Cassiani, stampatore episcopali, 1686.

Cette partie se compose de 62 pages. Gaspari, de qui provient cet exemplaire, a mis en note que Marco Uccellini a dédié à Erculeo un *Beatus vir* de sa composition, en 1654.

Euclide.

EUCLIDIS *Rudimenta musices, ejusdem sectio regulæ harmonicæ, e Regis bibliotheca desumpta, ac nunc primùm græcè et latinè excusa, Joanne Pena, regio mathematico interprete.*

Ad illustrissimum principem Carolum Lotharingum cardinalem.

Parisiis, apud Andream Wechelum, sub Pegaso, in vico Bellovaco, anno salutis 1557.

Petit in-4°.

Cette édition contient le texte grec, suivi du texte latin de Jean Pena.

Euclide ayant écrit environ trois siècles avant Jésus-Christ, il n'est guère probable que l'école musicale d'aujourd'hui aille puiser son instruction dans ce traité.

Le Conservatoire possède également *Le Livre de la musique d'Euclide traduit par P. Forcadel, lecteur du roy ès Mathématiques, à Paris, chez*

Charles Périer, au Bellérophon, rue St-Jean de Beauvais, 1566 (1).

In-12.

Cette traduction est dédiée *à monsieur de Belesbat, conseiller et maître des requestes ordinaire de l'hostel du Roy.* Le volume n'a point de pagination. Voici le commencement de la traduction de Forcadel :

« L'armonique est la science de contempler et exercer l'Acort ; et l'Acort est ce qui a un certain ordre composé des sons et intervalles ; et l'armonique consiste en sept parties, à sçavoir des sons, des intervalles, des genres, des constitutions, des tons, de la mutation et de la mélopée. »

« Le son est un cas apte de la voix à une extension. »

« Et l'intervalle est un cas qui est contenu de deux sons différents, du haut et du bas. »

« Genre, est une certaine division de quatre sons. »

« Constitution, est ce qui consiste de plus d'un intervalle. »

« Le ton est un certain lien de la voix, capable de sisteme, n'ayant point de latitude. »

« Mutation, est une transposition de quelque semblable à un lieu dissemblable. »

« Mélopée est l'usage des choses subjectes au traité de l'armonie à l'agancement de l'argument, ou chose proposée. »

Forcadel traduit en vers une citation de Terpandre et une autre d'Ion :

« Voici comme parle Terpander : »

Et nous bien souvent insistans
Par chansons de voix quadrisone,
Ferons nouveaux hymnes chantans
Dessus la harpe heptatone.

« Et voici comment parle Ion au Decachorde » :

Tu as tousjours marchans par ordre
Dix chordes, aussi sans desordre,
Les harmonies accordantes
Trisones et bien consonnantes.
Mais d'une raison quadrisone
Les Grecs chantent et rechantent,

(1) Fétis met 1565 ; Walther écrit 1572 ; cette dernière doit exister, Gerber la mentionne comme un livre qu'il possède.

Dessus la harpe heptatone,
Les diatessarons, et tentent
Rendre une douce mélodie
Par vers rare et façon polie.

Après tant de citations, le lecteur se trouvera sans doute suffisamment édifié sur le traité d'Euclide, traduit par Forcadel.

Faber J. (Stapulensis).

JACOBI FABRI *Stapulensis Elementa musicalia ad clarissimum virum Nicolaum de Haqueville, inquisitorium Presidentem.*

« Éléments de musique par Jacques le Fêbvre ou (Lefebre) d'Étaples, dédiés à l'illustre seigneur Nicolas de Haqueville, président des enquêtes (1). »

La première apparition du Traité de musique de Jacques Lefebvre d'Étaples eut lieu dans l'œuvre de *Jordanus Nemorarius,* dont le titre est le suivant :

In hoc opere contenta :

Arithmetica decem libris demonstrata.
Musica libris demonstrata quattuor.
Epitome in libros arithmeticos divi Severini Boetii.
Rithmimachie ludus qui et pugna, numerorum appellatur.

Petit in-folio gothique.

A la fin on lit que l'ouvrage a été imprimé par les soins de Jean Higmann, Wolfgang (ou Gangoulfe) Hopilius, en 1496, avec le concours de David Lauxius d'Edimbourg (correcteur).

Dans ces anciens traités où les savants s'empruntaient réciproquement leurs œuvres, on ne peut pas toujours bien fixer la part de chacun. Ainsi ce volume, connu sous le nom de Jordanus, paraît ne lui appartenir que bien peu. Dès le commencement nous lisons : « Nouveau commentaire sur Jordanus par Jacques Lefebvre d'Étaples, dédié à l'illustre Jean de Ganay, président au Parlement de Paris. » Puis à la page suivante : « Éléments d'arithmétique de Jordanus

(1) Il n'y avait pas d'inquisition en France.

Nemorarius, avec les démonstrations de Jacques Lefebvre d'Étaples, dédié à Jean de Ganay, etc.

D'après tout cela, et plus encore d'après la suite du livre, c'est un ouvrage à attribuer complètement à Jacques Lefebvre.

Son traité de musique, divisé en quatre parties, occupe vingt-deux feuillets non paginés.

C'est un de ces traités nombreux où la musique est enseignée, démontrée avec l'aide du monocorde, de l'arithmétique et de la géométrie ; où il n'est question d'autres tonalités que des modes grecs, de *proslambanomenos*, de *parhypatemeson*, de *paranete synezeugmenon instabiles* et autres choses savantes sans doute, mais qui ne s'adressent qu'à un nombre bien limité de lecteurs d'aujourd'hui.

Ces sortes d'ouvrages constatent le pauvre état dans lequel se trouvait alors la science musicale ; et comme on ne lui connaissait guère d'autre emploi que celui de servir à apprendre le plain-chant, les auteurs ne traitaient les questions musicales qu'à ce point de vue. Bien plus tard même, l'état de musicien n'était guère estimé, puisque le père Mersenne écrit encore en 1634 dans ses *Questions harmoniques :* « L'on voit peu d'honnestes gens qui s'emploient à ce mestier, qui est si infâme et si décrié, que ceux qui savent la musique n'osent le confesser dans la compagnie des hommes sçavans, sans rougir de honte, ou sans passer pour des hommes de peu de jugement. »

Dès le début, Lefebvre cite ses autorités ; ce sont : Mercure, Orphée, Pythagore de Samos, Amphion thébain, Linus, Arion lesbien, Mydas phrygien, Lorebus lydien, Hyagnis phrygien, Marsias, Tamyras, Ismémias thébain, Terpandre lesbien, Lycaon de Samos, Prophrastus Periotes, Estiacus Colophonius, Tymothée de Milo, Nicomaque, Platon, Aristote, Ptolémée, Eubolides (Euclide ?) Hippasus, Aristoxène, Philolaus pythagoricien, Archytas de Tarente, Albinus, et la liste se termine par le divin Séverin Boèce.

Le Conservatoire possède une autre édition de cet ouvrage, absolument pareille quant au contenu ; elle est de Henri Estienne, Paris, 1514, petit in-folio, puis encore deux exemplaires d'une édition de 1551, où le titre a subi un léger changement, mais où le texte est toujours le même : *Musica libris quatuor demonstrata, Paris, Guillaume Cavellat, à la Poule grasse, en face du collège de Cambray.*

Très petit in-4° de 88 pages.

Nous avons observé plus loin que Lefebvre procède à la manière

des mathématiciens par définitions, axiomes, théorèmes et problèmes; c'est pour cela sans doute que Salinas trouve qu'il est plus géomètre que musicien. Il faut ajouter que Salinas, à son tour, agit un peu de la même façon.

Faber (Gregorio).

Musices practicæ erotematum Libri II, autore M. Gregorio Fabro, *Luczensi (sic)* (1), *in Academia Tubingensi, musices Professore ordinario. Basilæ.*

Tout petit in-8° sans date et sans nom d'imprimeur, la main harmonique gravée sur le titre. La dédicace au prince Christophe, duc de Würtemberg, est datée de Tubingue 1552. D'après la seconde édition citée par Walther, et d'après lui par Gerber, Fétis, etc., ce livre fut imprimé à Bâle par Henri Petri.

L'auteur, comme tous ses contemporains qui ont écrit des traités de musique, parle d'abord des rapports de la musique avec la philosophie, l'arithmétique et la géométrie, des genres diatonique, chromatique, enharmonique; de la gamme basée sur le tétracorde; des diverses clés; de la voix; des intervalles des notes; de la figure et de la valeur des notes; des ligatures; des silences; des nuances, de la solmisation, de la transposition avec les clés; puis vient un exemple d'Antoine *Brumel*, un *Benedictus* en Canon, que nous reproduisons, p. 112.

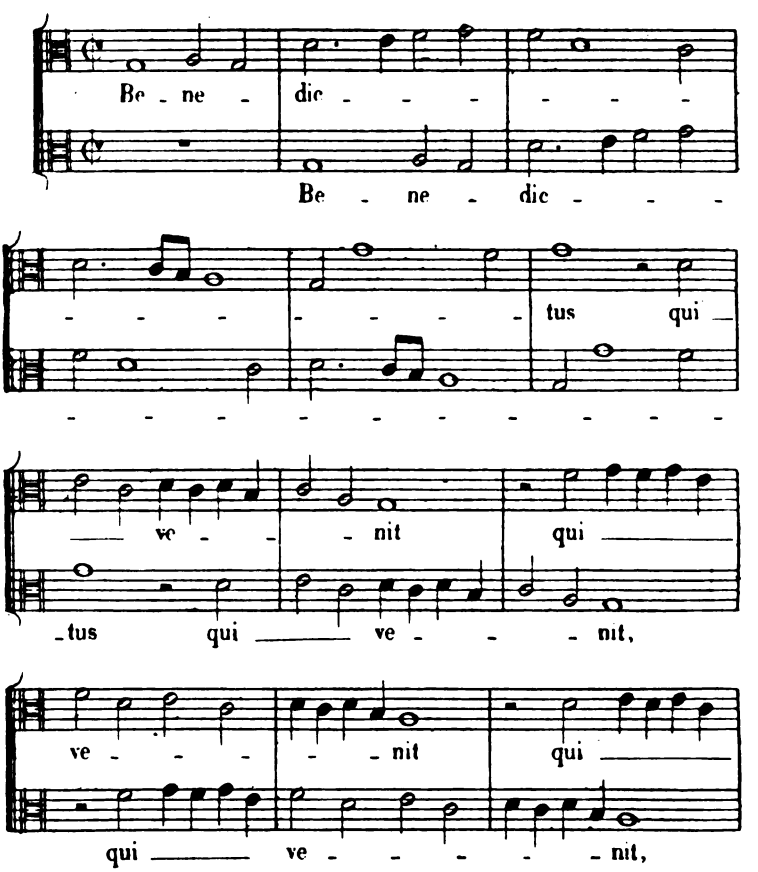
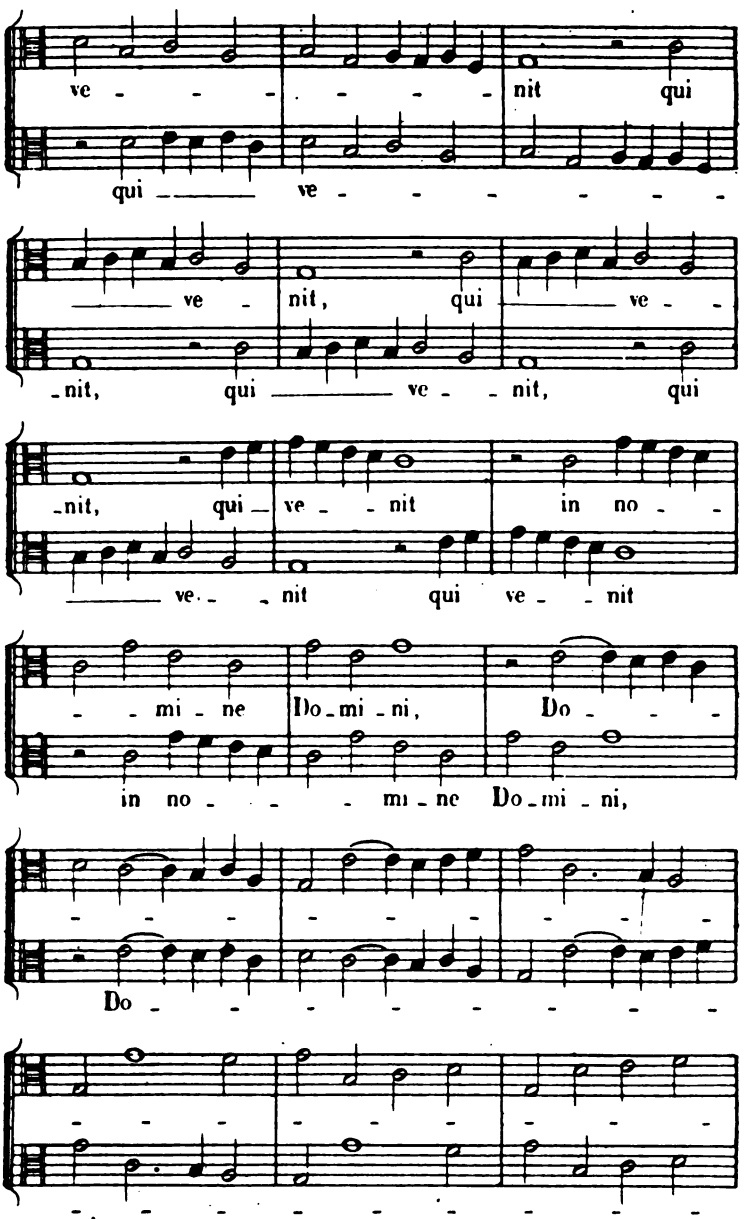
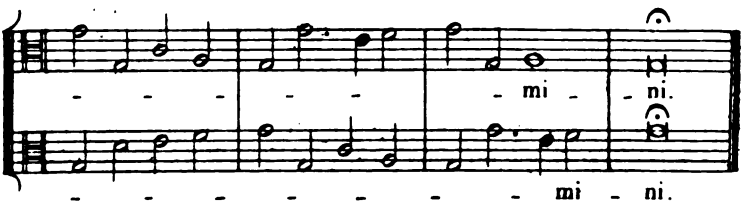
Après divers exercices pour la voix, sans doute de la composition de Faber, on trouve une longue pièce à quatre voix de Louis Senffl, un *Stabat Mater* à cinq voix de *Josquin Després;* un exemple à quatre voix de Mathieu *Greiter;* une fugue à trois parties d'Okeghem (un canon) : puis on parle des modes, des modes grecs bien entendu; ainsi se termine le premier livre composé de 175 pages.

Le second livre, qui n'a que 55 pages, s'occupe de la mesure, des temps parfaits et imparfaits, des prolations, le tout avec exemples : deux pièces à quatre voix, de Sébald Heyden; une autre, anonyme; également un *Sanctus* à sept voix qui pourrait bien être de Faber lui-même; deux chapitres, l'un sur les augmentations, l'autre sur les di-

(1) Ce Grégoire Faber était né à Lutzen.

minutions, puis un *Kyrie* à trois voix de Jacques Obrecht, un *Salvum fac* également à trois voix d'un auteur incertain. Faber termine par les altérations, la valeur des points ajoutés aux notes, les proportions, etc. Ce traité, très complet et très explicite, méritait une citation plus sérieuse que celle qui en est faite par Fétis.

CANON d'ANTOINE BRUMEL

(Vers 1500)

ve - - - - - - - - nit qui
qui ——— ve - - - - - - - -
——— ve - nit, qui ——— ve - -
- nit, qui ——— ve - - nit, qui
- nit, qui - ve - - nit in no - -
——— ve - - nit qui ve - - nit
- - mi - ne Do - mi - ni, Do - - -
in no - - - mi - ne Do - mi - ni,
- - - - - - - - - -
Do - - - - - - - - -
- - - - - - - - - -
- - - - - - - - - -

Faber (Henri).

Compendiolum musicæ pro incipientibus, per M. Henricum Fabrum *conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterius compendioli recognitum.*
Noribergæ, excudebat Paulus Kauffmann, 1597.

In-8° de la grandeur d'un in-12.

« Petit abrégé de musique pour les commençants, composé par maître Henri Faber (ou Schmidt) et maintenant révisé avec l'addition d'un autre petit abrégé. »

La première édition de ce livret est de 1548 ; il n'a que 39 pages (la dernière est blanche) ; à quoi il faut ajouter trois planches.

Comme la plupart de ces traités élémentaires, écrits pour les écoles, celui-ci a eu de nombreuses éditions, toutes à peu près également rares, parce que les exemplaires n'étaient point serrés dans des bibliothèques, mais s'usaient entre les mains des écoliers, peu soigneux d'ordinaire. Le nôtre n'a heureusement pas trop servi. Après le sacramentel commencement : *Quid est musica? Est benè canendi scientia ;* on passe rapidement en revue les notes de la gamme (l'hexacorde), les clés, les nuances, pour en arriver à la description de la valeur des notes (de plain-chant), puis viennent les ligatures, les pauses, le tout avec des exemples.

L'auteur a sans doute trouvé qu'il n'était pas assez court (ce qui est rare), car il recommence son traité avec un nouveau titre : *Brevissima rudimenta musicæ pro incipientibus,* et il donne le tout cette fois en six pages, suivies de trois petites planches explicatives, dont la seconde renferme la main harmonique.

Le même texte, questions et réponses, se trouve reproduit dans le *Compendium* de Gumpelzhaimer jusqu'à la page 14, où ce dernier au-

teur continue et développe son traité pendant près de 70 pages encore ; les exemples ne sont pas les mêmes dans Gumpelzhaimer et dans Henri Faber.

La préface de ce petit volume, s'adresse aux trois fils du docteur Nicolas Medler ; elle est datée de Brunswick, le 4 des calendes d'août 1548.

Fabrici (Pietro).

Regole generali di Canto ecclesiastico cavate da diversi Autori da Don PIETRO FABRITII, *Fiorentino, dedicato all' eminentissimo e reverendissimo signor cardinale Lorenzo Raggi, Pro Camerlengo della Reverenda Camera apostolica.*
In Roma, per Domenico Manelfi, 1651.

Petit in-8°.

Fétis cite une édition de 1678, « C'est la troisième, dit-il, je n'ai pu découvrir les dates des deux autres. » Cette phrase est traduite mot à mot d'après Forkel ; Fétis aurait toujours pu citer une édition de 1708, qu'il avait dans sa bibliothèque (voir son catalogue n° 5968). Gerber dit franchement qu'il a tiré sa note de Laborde, qui, à son tour, l'aura copiée de Walther.

Bononcini, dans la seconde partie du *Musico pratico* (page 152), nomme le traité de Pietro Fabrici, à propos des modes mixtes.

Gaspari, de qui provient notre exemplaire, met en note que ce Fabrizi a dû être moine ou religieux de l'ordre du Saint-Esprit à Rome, et à l'appui il donne le titre : *Florido concento di madrigali in musica a tre voci, con la parte da sonare di eccellentissimi autori, mandato in luce de D. Florido canonico de Silvestris da Barbasano.* 1652, *Roma ;* avec la dédicace : *al molto illustre et molto reverendo signore et padrone osservandissimo il signor F. Pietro Fabritii dell' ordine di S. Spirito.*

Les différentes éditions de ce petit traité de plain-chant (4 feuillets préliminaires et 104 pages) constatent son succès. Il a en effet une forme pratique, les règles sont toujours appuyées par des exemples, l'impression est en gros caractères.

A la fin du volume l'auteur s'en réfère aux illustres maîtres : Marco Padovano, Franchino Gafforio, don Giovanni Spadaro, Gio. Maria Lanfranco, Zarlino, Pietro Aron Fiorentino, Stefanno Vanni Agostiniano, l'illuminato Cerone, il P. Strozzi, et il P. Paoli Carmelitano.

Flud (Robert).

Utriusque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, Physica atque Technica Historia; in duo volumina secundum Cosmi differentiam divisa, authore Roberto Flud, *alias de Fluctibus, Armigero, et in medicina Doctore Oxoniensi. Openhemii, ære Johan-Theodori de Bry, typis Hieronymi Galleri, anno* 1617.

In-fol. de 788 pages et cinq feuillets de table.

« Histoire physique et technique de l'un et de l'autre monde, le grand et le petit (le macrocosme et le microcosme ?) divisée en deux volumes selon la différence du monde par Robert Flud (ou Des flots), écuyer (esquire) et docteur en médecine d'Oxford.

Oppenheim (1), aux frais de Jean Théodore de Bry, imprimerie de Jérôme Galler, année 1617. »

Cette œuvre d'un illuminé parle un peu de tout, médiocrement, ou d'une façon inintelligible. Flud était médecin, et, d'après Hawkins, on le considérait comme un charlatan ; il est donc assez étonnant que de vrais savants de son temps l'aient pris au sérieux. Quoi qu'il en soit, dans le premier traité, premier livre : *De musica mundana,* l'auteur suppose que le monde n'est qu'un immense instrument de musique, et il s'ingénie à prouver que la position et les mouvements des corps célestes, etc., sont en parfaite harmonie avec les intervalles de la musique (2).

Il ne s'agit pas seulement, dans cette œuvre bizarre et fantastique, de la musique des sphères, d'après les notions empruntées à Pythagore, mais aussi de la musique humaine, de la musique morale, et ainsi que Kepler et d'autres savants l'ont fait, de la musique politique, etc.

Cet immense volume est rempli de planches, plus extravagantes les unes que les autres.

La seconde partie du second traité a pour titre : *De Templo musicæ in quo musica universalis tanquam in speculo conspicitur.*

« Du temple de la musique, dans lequel la musique universelle est contemplée comme dans un miroir. »

Une grande planche, qui se déploie, représente le Temple de la musique universelle ; Flud en décrit les détails et emménagements, sinon

(1) Oppenheim, ville de Hesse Darmstadt.

(2) Les Grecs avaient soutenu cette thèse avant lui.

avec clarté, du moins avec conviction. Puis il donne des notions sur la musique pratique : les notes, les clés, les intervalles, les accidents, les divisions du monocorde ; il y a une horloge musicale, où les heures sont remplacées par des notes de musique de diverses valeurs ; l'auteur parle aussi des proportions et valeurs des notes dans les temps imparfaits et parfaits.

Une des jolies choses dans Flud, ce sont les fenêtres musicales, avec un dessin et un morceau de musique pour rendre l'explication plus compréhensible aux esprits rétifs. Suivent des notices sur divers instruments de musique, avec figures : le Barbiton, l'Orpharion, la Pandore, la Viole, le Sistre ; il y a également d'assez bonnes figures d'anciens hautbois, flûte douce, cornet, musette, régale, trompette, et un instrument de l'invention de l'auteur.

Hawkins, dans le quatrième volume de son *History of the science and practice of music* (page 166), parle assez longuement de Flud et de son ouvrage.

Le second volume ou plutôt le second traité a la date de 1618. Cette production bizarre a-t-elle eu un tel succès qu'on en ait fait une seconde édition ? Nous avons le *Tractatus secundus,* édité à Francfort en 1624 par les héritiers de Jean Théodore de Bry, et ce n'est pas un tirage nouveau, mais bien une véritable édition.

Fœniseca.

Opera Joannis Fœnisecæ *Augustani, hæc in se habent : Quadratum sapientiæ continens in se septem artes liberales veterum, etc.*

Imprimé à Augsbourg par Jean Miller en 1515, in-4°.

C'est un de ces nombreux traités universels en quarante pages, où l'auteur visait surtout à prouver qu'il était bien, bien savant en toute chose, mais où le lecteur n'apprenait absolument rien.

Le volume de Fœniseca, sur les arts libéraux, touche un peu à tout, à la logique, à la politique, à l'arithmétique, à la physique, à la métaphysique, même à la musique, dont il parle six pages durant d'après Boèce. Les intervalles sont mis en lumière par la main harmonique, puis viennent les *trois* règles du chant, les *quatre* espèces de mélodies : la diatonique première espèce, la diatonique seconde espèce, la chromatique et l'enharmonique ; le tout se termine par la composition du monocorde.

Après quoi l'auteur passe immédiatement à la physique et à la métaphysique. Malgré son peu d'intérêt, au point de vue de la musique, ce petit volume est rare, et même recherché.

Foliani (Louis).

Musica theorica LUDOVICI FOLIANI *Mutinensis, docte simul ac dilucide pertractata, in qua quamplures de harmonicis intervallis, non prius tentæ, continentur speculationes.*

A la fin : *Venetiis, per Jo. Antonium et fratres de Sabio, anno Domini* 1529, *mense Julii.*

Petit in-folio.

« Musique théorique de Louis Foliani de Modène, traitée complètement, doctement et clairement, où sont contenues de nombreuses spéculations non encore essayées sur les intervalles harmoniques. »

Fétis, comme la plupart des musicographes, écrit ce nom avec un g, le livre imprimé n'a pas cette orthographe. On trouvera à *Fogliani* dans la *Biographie des musiciens* de Fétis des détails sur l'ouvrage que nous venons de cataloguer. Nous remarquerons seulement la bizarrerie des dessins qui ornent ce volume ; ainsi, dès le feuillet 3 au *verso* et sur les pages suivantes on croit être aux prises avec une étude sur les zoophytaires, ce sont de véritables branches de corail; les feuillets 10 et 11 représentent plutôt des tombeaux égyptiens que des tableaux sur les proportions musicales ; au verso du feuillet 12 et au suivant il y a deux affreux bonshommes, qui manient des chevalets sur le monocorde, leurs doigts affectent des formes impossibles ; sur les trois pages suivantes il y a encore d'autres bonshommes, un peu moins laids, le troisième est un moine ; leurs doigts ont partout la même élégance.

Les intervalles dissonants dont il s'agit aux feuillets 18 et 19, sont renfermés dans des bocaux de confiture ou de cornichons, et les leçons qui suivent, sur les tons majeurs et les tons mineurs imitent assez bien les vagues de la mer; feuillet 30, au *verso*, il y a une grille en flammes ; enfin au recto 31, et pour terminer le second chapitre, on voit représentées les différentes phases de la lune dans ses positions autour de la terre. Le 3e chapitre qui est court, n'a plus que quelques figures de cosmographie. Au feuillet 40 un bonhomme mesure le monocorde.

Forcadel *Voyez* Euclide.

Franckenau.

D. Georgii Franck de Franckenau, *Satyræ Medicæ XX. Leipzik, chez Maurice Georges Weidmann,* 1722.

In-8°.

Les œuvres de Franckenau furent mises au jour après sa mort, par son fils.

A la page 464 on trouve : *Dissertatio medica de musica.* Cette dissertation ou thèse avait été soutenue par Franckenau en 1672, et ne trouve sa place ici qu'à titre de curiosité. L'auteur fait de nombreuses citations d'ouvrages anciens sur les bienfaits de la musique, appliquée à la guérison des maladies, et sur la sympathie de certains animaux pour la musique.

Ce recueil d'anecdotes musico-médicales contient un certain nombre de faits intéressants. Franckenau parle, entre autres choses, des anciens rois d'Écosse, qui ne s'endormaient que bercés par leur musicien de chambre. Plus loin, il s'agit d'une dame qui guérissait radicalement ses rages de dents par l'audition d'un quatuor d'instruments à cordes. La guérison ou au moins le soulagement de la goutte par la musique mérite aussi d'être noté, En résumé, cette dissertation représente le catalogue le plus complet des livres ayant trait à la musique médicale.

Walther donne des détails biographiques bien plus étendus que Fétis sur ce savant médecin danois.

Freigius (Jean-Thomas).

Joan.-Thomæ Freigii *Pædagogus, hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint.*
Basilæ, per Sabastianum Henric. Petri, 1582.

Petit in-8°.

Fétis, en délatinisant ce nom, met *Freig ;* aucun biographe allemand ne l'écrit ainsi. Ce philosophe et jurisconsulte s'appelait très vraisemblablement Jean Thomas tout court, et n'a ajouté Freigius que comme abréviation de Freiburg, son lieu de naissance. Les savants de ce temps-là pratiquaient généralement cette manière de se donner un

nom en *us*. Quoi qu'il en soit, Freigius écrivit pour ses deux fils Thomas et Oswald ce traité universel des sciences et des arts, dans lequel on trouve trente et un feuillets (plus une planche) consacrés à la musique.

Ce sont des notions élémentaires, par questions et par réponses.

L'auteur cite douze modes, depuis le *dorien* jusqu'à *l'hypo-ionien ;* en cela il n'a pas l'air de suivre Zarlino, mais bien plutôt Glareanus, qui, il est vrai, avait été son maître. Le côté intéressant de ce petit traité de musique, c'est que Freigius reproduit de nombreuses chansons allemandes et latines, que pour la plupart on chercherait vainement ailleurs, et qui servent d'exemples ici.

En voici l'énumération :

MODE DORIEN.

Wir glauben (Nous croyons, etc., mélodie d'après *Luther*).

Gut Gsellen und auch küler Wein (De bons compagnons et du vin frais ; G. *Forster*).

Psalmus pœnitentialis (*Utendalius*).

Doulce mémoire (Clément Marot) (1).

Da Jacob das Kleid ansah (Quand Jacob examina l'habit; anonyme).

HYPO-DORIEN.

Freundlicher Held (Héros aimable) ; se trouve dans Forster.

Mein alter Mann (Bon vieillard, id.).

Psalmus pœnitentialis 2 (*Utendalius*).

PHRYGIEN.

Ach Gott wie weh thut scheiden (Ah ! Dieu, que la séparation est dure ; G. *Otmayer*).

Psalmus pœnit. 3 (*Utendalius*).

HYPO-PHRYGIEN.

Psal. pœnit. 4 (*Utendalius*).

Une mélodie anonyme et sans texte.

---

(1) Aucun psaume de Clément Marot, ni aucune de ses chansons ne commencent ainsi.

LYDIEN.

Psal. pœnit. 5 (*Utendalius*).

HYPO-LYDIEN.

Psal. pœnit. 6 (*Utendalius*).

MIXOLYDIEN.

Mein selbst bin ich nit (Je ne m'appartiens pas; L. *Senffl*).
Psal. pœnit. 7 (*Utendalius*).

HYPO-MIXOLYDIEN.

Freundlicher Held (Aimable héros; L. *Senffl*).
Oratione prima (*Utendalius*).

ÉOLIEN.

Oratione secunda (*Utendalius*).

HYPO-ÉOLIEN.

Oratione tertia (*Utendalius*).

IONIEN.

Oratione quarta (*Utendalius*).
Wol auf gut Gsell (Lève-toi, bon compagnon; *Léonard de Longenaw*).
Herzliebster Wein (Vin chéri; G. *Forster*).

HYPO-IONIEN.

Oratione quinta (*Utendalius*).
Bewar mich Herr (Seigneur, préserve-moi).
Ach Meidlin fein (Ah! fillette rusée; G. *Forster*).
So wünsch ich ihr ein gute Nacht (Je lui souhaite une bonne nuit).
Der Mon der steht am höchsten (La lune est au plus haut de sa course; G. *Othmar*) (1).
Wie schön blüet uns der Meyen (Comme le mois de mai est florissant; G. *Othmar*).
Im Bad wollen wir fröhlich sein (Nous serons joyeux dans le bain; L. *Senffl*).

---

(1) Il faut sans doute lire Otmayer, comme au mode phrygien; ou bien serait-ce Othmar Luscinius?

Trois odes d'Horace.

L'auteur favori, cité le plus souvent par Freigius est, comme on le voit, *Utendal,* ou *Utenthal,* dont les compositions ne se trouvent pas facilement.

Froschius (Jean).

Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum, Joan. Froschio, *autore.*

A la fin : *Argentorati, apud Petrum Schœffer et Mathiam Apiarium, anno salutis* 1535.

Petit in-fol.

« Petit ouvrage des choses musicales, œuvre rare et remarquable, comprenant la raison de toute cette affaire avec une admirable industrie et brièveté, récemment publiée, auteur *Jean Frosch.*

Strasbourg, chez Pierre Schœffer et Mathias Apiarius (Biener ?) »

Le titre contient une gravure sur bois assez curieuse : un joueur de cornemuse et un berger avec des moutons à droite, un chevalier et une châtelaine à gauche ; au milieu un écusson avec un A, sans doute la marque d'Apiarius.

La dédicace au prince de Wurtemberg et de Montbéliard est datée de 1532.

L'ouvrage se compose de trente-neuf feuillets non paginés ; après le troisième et avant l'index se trouve une planche qui se déploie, avec cet intitulé : « les lettres des hémicycles représentent par un chiffre certain les consonances parfaites ; les figures représentent les consonances imparfaites. »

Sur le dos du titre on lit :

« Ce qui est contenu dans le livre :

Les premiers rudiments de la musique, à partir du nombre lui-même, de son origine et de ses différentes espèces.

De la perfection et des mérites des nombres ; de la proportion et de la proportionnalité ; de leurs espèces.

Des nombres et des proportions harmoniques ; de la raison des har-

monies ; du nombre et de l'ordre des cordes harmoniques ; de même du nombre et des espèces de symphonies.

Division de tout le monocorde en genre diatonique, avec la démonstration de chacune des moindres divisions, expliquée en passant par des théorèmes respectifs.

De la distinction des trois genres de chant ; de la réunion des trois cordes, placée clairement pour les yeux.

Des modes musicaux, de leur différence et de leurs espèces ; de plus, des signes musicaux et des mesures musicales, selon les règles du canon.

Le *gnomon*, et la manière de faire des chansons, exposée en passant.

Sont ajoutés comme essai et comme exemples quelques chants qui ne sont pas tout à fait désagréables. »

Des exemples à quatre et à six voix terminent le traité.

Gafori.

Clarissimi ac prestantissimi musici FRANCHINI GAFORI *Laudensis Theoricum opus musice disciplinæ.*

A la fin : *Franchini Gafori Laudensis musices professoris theoricum opus armonice discipline explicit. Impressum Neapolis, per magistrum Franciscum di Dino Florentinum, anno Domini* 1480, *die octava octobris, Invictissimo rege Ferdinando regnante, anno regni ejus vigesimo tertio.*

Petit in-4°.

« Ouvrage théorique de la discipline de la musique de l'illustre et excellent musicien Franchini Gafori, de Lodi (1). »

Après les 114 feuillets, non paginés et non chiffrés, on lit : « Fin de l'ouvrage théorique sur la discipline harmonique de Fr. Gafori de Lodi, professeur de musique. »

« Imprimé à Naples par maître François de Dino, Florentin, l'an du Seigneur 1480, le 8 octobre, sous le règne de l'Invincible roi Ferdinand (Ferdinand le catholique), l'an 23me dudit règne. »

Walther a commis certaines inexactitudes sur Gafori, mais il a observé

(1) *Laus Pompeia* était une ville de l'Italie septentrionale.

le premier « que ce traité a mis au clair les préceptes de Boèce. »

Tous les musicographes ont copié cela, en forçant plus ou moins les paroles du vieux bibliographe, si bien que Fétis dit que les quatre premiers livres de Gafori sont un abrégé de Boèce, etc.

Les traités de musique de cette époque, et à peu près tous ceux du seizième siècle se répètent plus ou moins; cela n'a rien d'étonnant, on est bien obligé d'agir ainsi de nos jours, c'est-à-dire que tous nos traités de musique se ressemblent forcément par le fond, et ne diffèrent généralement que par la façon de présenter les choses.

Au temps de Gafori on en était encore à l'école de Pythagore, c'est-à-dire que la musique était un calcul de proportions pour déterminer en chiffres la grandeur des intervalles admis, mais l'oreille n'avait pas grand'chose à voir, ou plutôt à entendre dans ces dissertations.

Dans le premier chapitre : *De effectibus et comendatione musicæ*, Gafori cite la plupart des inventeurs de la musique dans l'antiquité : Amphion, Orphée, Pythagore, Aristoxène, le roi David, Timothée, Arion, Aristote, Architas, Nicomaque et bien d'autres.

Au chapitre huitième : *De inventione consonanciarum*, on remarque une gravure sur bois (grandeur de la page), où six affreux bonshommes frappent à bras raccourcis sur une énorme enclume, reproduisant la vieille fable de Pythagore, réprouvée par le bons sens depuis longtemps (1), mais qu'on raconte toujours avec un nouveau plaisir.

Dans tout ce volume il n'y a pas une note de musique. Vers la fin on rencontre une planche faisant fonction de la main harmonique de Guido d'Arezzo; les hexacordes sont inscrits sur des tuyaux d'orgue; un homme tape sur les touches à bras raccourcis.

La seconde édition, remaniée, a pour titre : *Theorica musice Franchini Gafuri Laudensis.* A la fin, il y a : *Impressum Mediolani, per Magistrum Philippum Mantegalium dictum Cossanum, opera et impensa magistri Joannis Patri de Lomatio, anno salutis* 1492, *die* 15 *decembris.* In-4°.

La division des chapitres est à peu près la même, mais il y en a d'ajoutés et très souvent la rédaction en est changée. Les sujets traités sont indiqués en *manchettes*, ce qui rend la lecture du volume infiniment plus commode. Au chapitre *De exquisitione et inventione musicarum*

(1) Voyez *Printz, historische Beschreibung der edlen Sing und Klingkunst,* 1690, page 54, où l'auteur démontre sans peine l'absurdité de cette histoire (le son qui devait baisser ou monter selon la pesanteur des marteaux).

consonantiarum on trouve une planche gravée sur bois, fort curieuse; elle est divisée en quatre parties et a pour objet de représenter les inventions et les expériences de Pythagore sur l'enclume, sur des cloches, sur des verres, sur des cordes tendues par différents poids et enfin sur des roseaux, dans lesquels soufflent deux expérimentateurs; la naïveté du dessin a rarement été plus grotesque que dans ces figures. Le volume a pour titre un orgue représentant le système des gammes de Guido, c'est la reproduction de la planche dont nous avons parlé plus haut, à propos de la première édition. A la fin de ce volume on trouve un *Carmen* de *Lancinus Curtius*, délayé en 6 pages, même un peu plus, et se terminant par un éloge de Gaforius.

Gafori.

Practica musicæ (*sive musicæ actiones in* 4 *libris*).

A la fin : *Practica musicæ Franchini Gafori Laudensis quatuor libris comprehensa finit.*

Impressa Mediolani, opera et impensa Joannis Petri de Lomatio, per Gulielmum Signer Rothomagensem anno salutis 1496 *die ultimo septembris, Alexandro sexto Pontifice maximo, et Maximiliano Romanorum rege semper augusto ac Lodovico Maria Sfortia, augto, invictissimo, Mediolanensium duce : fœlici auspicio regnantibus.*

In-4°.

« Pratique de la musique, ou actions de la musique en quatre livres. »

A la fin : « La pratique de la musique de Franchini Gafori de Lodi, comprise en quatre livres finit ici.

« Imprimé à Milan, par les soins et aux frais de Jean Pierre de Lomates, par Guillaume seigneur de Rouen, l'an du salut 1496, le dernier jour de septembre, Alexandre VI, souverain pontife, Maximilien, roi des Romains toujours Auguste, et Louis Marie Sforza, auguste, invincible, duc de Milan, régnant sous d'heureux auspices. »

L'ouvrage est dédié à Louis-Marie Sforce, duc de Milan. Il n'est point paginé, selon la mauvaise habitude de ce temps-là.

Le commencement du premier chapitre a un entourage curieux, qui représente des enfants jouant de divers instruments de musique; au bas il y a deux lutrins, l'un dirigé par un chapelain, l'autre par une abbesse.

Dans ce traité, qui jouit d'une grande réputation d'érudition, et

aussi de rareté, il s'agit d'abord des syllabes sonores, c'est-à-dire des notes; un tableau préliminaire donne la gamme du temps de Guido, partant des différentes cordes de l'ancienne lyre grecque. La solmisation de Guido est suivie d'une petite dissertation sur les tons et les demi-tons.

Aux muances, l'auteur cite Marchetto de Padoue, Tinctoris, Boèce, et d'autres noms plus ou moins célèbres dans les annales de la musique, lors de ses commencements. Puis vient le tour de la quarte, de la quinte, de l'octave, des modes; on cite saint Ambroise, saint Grégoire, et leurs travaux sur le plain-chant.

Le livre premier finit par une analyse intéressante des huit modes anciens; les exemples sont en bonnes grosses notes de plain-chant, gravées sur bois.

Le second livre a un encadrement formé avec trois médaillons, renfermant Amphion, Orphée et Arion; le plus curieux des trois est Amphion, bâtissant la ville de Thèbes aux sons de sa lyre, à ce que dit l'histoire, mais ici il tient un instrument à archet de formes les plus primitives.

Après avoir donné les anciens signes de notation (assez bizarres), Gafori reproduit les notes usuelles du plain-chant, avec leurs divers noms, valeur et emploi. Les pauses suivent les ligatures, puis on traite des temps parfaits et imparfaits, de la prolation, du point, des altérations, de la syncope. Les exemples de notes gravées sur bois sont des plus curieux; il est même fort probable que c'est ici qu'apparaissent pour la première fois les notes rondes avec des queues, point de départ de la notation musicale actuelle, se scindant d'avec le plain-chant. Petrucci préparait ses remarquables travaux relatifs aux types mobiles pour la musique, précisément à l'époque où ce livre parut; en continuant la note carrée, il n'a pas compris que la note de forme ronde était plus élégante que l'ancienne.

Le troisième livre de Gafori a le même frontispice que le premier. On y enseigne le contre-point à deux parties, et les exemples que nous avons eu la curiosité de transcrire en notation mesurée moderne sont bien écrits.

Dans le chapitre IV, Gafori cite Dunstable, Binchoys, Dufay et Brassart. Plus loin il parle des dissonances admises, de l'emploi de la quarte, de la ressemblance et de la différence entre la tierce et la sixte, etc., du contre-point à plusieurs parties, et vers la fin de ce chapitre on trouve cités les noms suivants : Tinctoris, Gulielmus, Guar-

nerii, Josquin Després, Gaspar, Agricola, Loyset, Obrecht, Brumel, Isaac.

Le quatrième livre a le frontispice du second, il traite l'importante question des proportions, avec un développement qu'on pourrait appeler luxueux, si à cette époque ces proportions n'avaient été en quelque sorte la clé de la science musicale, un dédale de complications et d'exceptions. On y parle de *proportione subsuperquatripartientæseptimas! de proportione subquadruplasupertripartientequartas!* et de bien d'autres de cette longueur-là.

Le Conservatoire possède les éditions suivantes de cet ouvrage : *Practica musicæ utriusque cantus excellentis Franchini Gaffori, Laudensis, quatuor libris modulatissima. Brixiæ, Impressa per Bernardinum Misintam de Papia, sumptu et impensa Angeli Britannici, anno salutis,* 1502. *Idibus sextilibus.*

Practica musicæ utriusque cantus Franchini Gaffori Laudensis. Impressa novissime Venetiis, anno Domini 1512.

Ces éditions, quoique ayant des changements dans le titre, sont pour le fond absolument semblables à celle de 1496.

Gafori.

Angelicum ac divinum opus musice FRANCHINI GAFURII *Laudensis Regii musici : ecclesiæ que Mediolanensis Phonasci, materna lingua scriptum.*

A la fin : *Impressum Mediolani, per Gotardum de Ponte, anno salutis* 1508 : *Julio secundo Pontifice maximo ; ac christianissimo Francorum rege Ludovico duce Mediolani fœlici auspicio regnantibus.*

Petit in-fol.

« Ouvrage de musique angélique et divine de Franchino Gaforio (de Lodi) musicien royal, et coryphée de l'église de Milan, écrit en langue maternelle. »

A la fin :

« Imprimé à Milan par Gothard de Ponte, l'année du salut 1508. Jules II étant Souverain Pontife, et le très chrétien roi des Français Louis XII régnant comme duc de Milan, sous d'heureux auspices. »

Le frontispice qui suit le feuillet du titre est une gravure sur bois, représentant Gaforius, debout dans une chaire et professant devant douze auditeurs.

Ce livre n'est pas une production entièrement neuve de l'auteur; le fond est l'enseignement des principes de musique des anciens, plus spécialement de Boèce. Au début, Gaforius parle des proportions, puis il s'agit des consonances, du système musical des anciens, de considérations sur les genres diatoniques, chromatiques et enharmoniques; d'autres considérations sur la différence des rapports arithmétiques, géométriques et harmoniques. Une description de l'échelle des sons de Guido, des noms des notes, des clés, des muances. Puis on explique les tons d'église. La quatrième partie renferme des notions sur le contre-point, enfin dans la cinquième, Gafori parle de nouveau des proportions; chacune de ces divisions porte le nom spécial de *traité*.

L'auteur, cette fois, écrit en italien, sa langue maternelle, ainsi que le titre l'indique (1). Il n'y a en latin que des pièces de vers qui précèdent et terminent l'ouvrage, ainsi que la dédicace au magnifique seigneur Simon Crotto, qui cultivait les muses et était patricien de Milan.

Gafori a fondu dans ce volume différentes parties de ses ouvrages déjà publiés, et son but semble avoir été d'expliquer à ses compatriotes, en langue vulgaire, ce qu'ils n'avaient probablement pas très bien compris en latin. Il dit en effet, dans sa dédicace au seigneur Crotto : « Après avoir publié en langue latine, comme il convenait, la théorie et la pratique de la musique, et la théorie des instruments, j'ai été prié de composer en langue vulgaire un petit ouvrage sur la même matière, afin que ceux qui ont peu appris les lettres, puissent quelque peu profiter de notre science. »

Gafori.

FRANCHINI GAFURII *Laudensis, Regii musici publice profitentis, delubrique Mediolanensis Phonasci: De Harmonia musicorum instrumentorum Opus. Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum, chalcographum, die* 27 *novembris* 1518.

Authoris Præfecturæ anno trigesimo quinto. Leone decimo Pontifice maximo: ac christianissimo Francorum Rege Francisco duce Mediolani felici auspicio regnantibus.

Petit in-fol. de 106 feuillets.

(1) Gafori était né à Lodi. Ce mot *Laudensis* a induit Walther en erreur, car il fait naître Gafori à Laon (Aisne). Voy. la note au bas de la page 123.

Frontispice de l'ouvrage intitulé : *Angelicum ac divinum opus musice*, par Franc Gafori.

« Ouvrage sur l'harmonie des instruments de musique par Fr. Gafori de Lodi, musicien royal professant publiquement, et coryphée de l'église de Milan.

Imprimé à Milan par Gotard Pontanus (da Ponte), graveur sur cuivre, le 27 novembre 1518. »

L'année 35e de l'administration de l'auteur, Léon X, souverain pontife et le très chrétien roi des Français (François Ier), duc de Milan, régnant sous d'heureux auspices (1). »

Le frontispice est le même que celui de l'ouvrage précédent (*Angelicum ac divinum*, etc.). Celui-ci est divisé en quatre parties, dans lesquelles Gafori traite plus spécialement des principes de la musique d'après les anciens auteurs grecs, ce qu'il fait d'une façon très développée, en ajoutant des éclaircissements. Plus loin il explique la nature des intervalles, le tétracorde, les différentes espèces de quartes, de quintes et d'octaves; les rapports arithmétiques, géométriques et harmoniques de ces intervalles.

Dans le quatrième livre, où il s'agit des anciens modes, l'auteur suit plus particulièrement le système de Ptolémée, en proclamant le mode dorien comme le plus excellent. A part les auteurs anciens qu'il cite, ou dont il explique et adopte les principes, Gafori mentionne aussi les didacticiens ou philosophes de son temps, avec ceux qui les ont précédés de quelques siècles seulement. On rencontre les noms de Guido, de Petrus Barotius, évêque de Padoue; Léonard de Crémone, Jordanus, Jacob Faber, Georgius Anselmus, Othbi, un Anglais; Bartholomée Ramis, un Espagnol; Philippe Bustus, de Milan; Jean Linerius, Spatarius, etc., et comme l'observe fort judicieusement Forkel à qui nous avons emprunté une partie des lignes qui précèdent : la plupart de ces noms semblent appartenir à des mathématiciens qui, selon l'usage d'alors, accordaient à la musique une place dans leurs œuvres.

Le Conservatoire possède deux exemplaires de ce dernier ouvrage, à la fin duquel se trouvent deux pages de biographie, écrites par Pantaléon Maleguli sur son compatriote Gafori, le tout suivi de quelques vers latins à la louange de l'auteur.

Galilei (Vincent).

Fronimo, Dialogo di VINCENTIO GALILEI, *nobile Fiorentino, sopra*

(1) Ce livre a dû être imprimé vers l'époque de la bataille de Marignan.

l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, et in particulare nel Liuto.

Novamente ristampato, et dall' autore istesso arrichito, et ornato di novità di concetti et d'essempi.

In Vineggia, appresso l'herede di Girolamo Scotto 1584.

Petit in-folio.

« Fronimo, entretien (sous forme de dialogue) de Vincent Galilée, noble Florentin, sur l'art de bien écrire la tablature et bien exécuter la musique sur les instruments artificiels (construits avec art) tant de cordes que de vent (à souffle) et particulièrement sur le luth.

« Nouvellement réimprimé et enrichi par l'auteur lui-même. »

Quatre feuillets préliminaires renfermant le titre, la dédicace, un canon et la table des matières, puis 182 pages, à la fin desquelles la date est reproduite.

Ce Vincent Galilée fut le père du célèbre Galileo Galilei. Il était bon musicien, jouant du luth et de la viole. Vers la fin du seizième siècle il fut avec Girolamo Mei et quelques autres l'un des hôtes les plus assidus de la maison Bardi, où s'élaborait le projet de ressusciter la forme du théâtre grec. Doni (1) attribue à Galilei deux compositions faites pour ces réunions : la scène *d'Ugolin du Dante* et les *Lamentations de Jérémie ;* nous ne voyons pas trop quel rapport ces deux morceaux pouvaient avoir avec l'ancien théâtre grec.

Galilei étant bon luthiste, il n'est pas étonnant qu'il ait écrit un livre s'occupant plus spécialement de la tablature de cet instrument.

La dédicace est à Jacopo Corsi, l'un des familiers de Bardi.

Le traité est écrit sous forme de dialogue entre Eumatio et Fronimo.

L'auteur passe d'abord en revue les différentes positions du luth, puis il donne (page 14) une *canzone* à trois parties de sa composition, avec accompagnement de luth : *Qual miracolo amore ;* cette pièce est longue et s'étend jusqu'à la page 23.

Ce traité est surtout riche en pièces de luth : des *ricercari*, des chansons connues alors, et dont le timbre est indiqué, tout cela réduit pour

(1) Dans le deuxième volume de la *Lyra barberina*, intitulé *Trattati della musica*, page 23.

le luth par Galilei. L'auteur a emprunté quelque chose à presque tous les compositeurs célèbres de son temps : Willaert, Orlando de Lassus, Josquin Després, Cipriano di Rore, Striggio, Francesco Rosselli et une quantité d'autres.

A la page 95, Galilei dit que Josquin des Prés a usé de la quarte comme consonance, ainsi qu'un grand nombre de fameux musiciens ; puis vient une grande pièce à quatre parties.

La table qui précède le volume est précieuse en donnant le timbre de toutes les chansons reproduites, et aussi les noms des compositeurs cités.

Notre exemplaire provient du couvent des Minimes de Paris, où il a été feuilleté à coup sûr par *Marin Mersenne.*

Garzoni (Thomas).

La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampata et posta in luce da THOMASO GARZONI, *da Bagnacavallo.*
In Venetia, appresso Vincenzo Somasco, 1695.

In-4°.

La dédicace au prince Alphonse d'Este, duc de Ferrare, porte la date de 1585, qui est celle de la première édition.

Cette *Place universelle* de toutes les professions du monde parle nécessairement aussi des musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes, voir au chapitre XLII, page 431. Le chapitre XLV est consacré aux danseurs, baladins, etc., le cent-treizième aux bateleurs et joueurs de trompette sur les places publiques.

Gaudence (*le philosophe*).

Auteur grec sur lequel les renseignements font défaut, mais qui a écrit après Aristoxène et avant Ptolémée; il nous a laissé une *Introduction harmonique,* dans laquelle il parle de la voix, du son, de l'intervalle, des genres, etc. Ce traité a été publié par Meibomius qui l'a traduit en latin ; on le trouve également parmi les auteurs grecs, mis en français par Villoteau, travail resté en manuscrit au Conservatoire. Cassiodore cite l'*Introduction harmonique* de Gaudence comme servant dans les écoles.

Gerbert (L'abbé).

Iter Allemanicum, accedit Italicum et Gallicum. Typis San-Blasianis, 1773.

In-8°.

C'est la deuxième édition (1) de l'itinéraire du voyage de l'abbé Gerbert en Allemagne, en Italie et en France ; elle n'est point in-4°, comme le dit Fétis ; dix planches de monuments se trouvent à la fin du volume ; cette édition a été revue et corrigée par l'auteur.

De Cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus, auctore MARTINO GERBERTO, *monasterii et congregation. S. Blasii in Silva nigra abbate.*
Typis San-Blasianis, 1774.

Deux vol. in-4°.

« Du chant et de la musique sacrée, depuis les premiers âges de l'Église jusqu'au temps présent, par Martin Gerbert, abbé du monastère et de la congrégation de Saint-Blaise, dans la forêt Noire. Imprimerie de Saint-Blaise. »

Le frontispice du premier volume a été fait d'après un manuscrit de Saint-Gall. A la page 1 on voit une vignette ou un cartouche contenant un fragment de neumes d'après un manuscrit de Vérone. Ce premier volume traite des origines du chant et de la musique ecclésiastique. Les psaumes de David apparaissent naturellement en première ligne, il y a même un fragment de ces psaumes avec texte hébreu ; suit la description des instruments de musique dont on se servait alors, d'après les textes des livres saints, aussi bien que des historiens profanes.

A la page 19 figure un instrument appelé *triglos*, etc. Longue dissertation sur le chant de la messe à l'origine, et l'introduction du chant dans les cérémonies du culte catholique, d'après les saints Pères.

Plus loin (au deuxième livre) Gerbert nous montre l'état et les progrès du chant ecclésiastique romain au moyen âge ; la transformation du plain-chant par saint Grégoire au sixième siècle. On parle aussi des chantres et de leurs fonctions. D'anciens monuments de plain-chant sont reproduits d'après des manuscrits des abbayes de Saint-Blaise et de

(1) La première édition a paru en 1765.

Saint-Gall aux pages 346 et suivantes, aux pages 376, 391 etc., également pages 416, 421 etc.

A la page 413 il y a trois exemples de neumes tirés des bibliothèques de Saint-Gall et de Saint-Blaise.

La planche page 447 est une reproduction de neumes d'après un rouleau de la Bibliothèque Barberine. Ce premier volume a 590 pages, auxquelles il faut encore ajouter 112 pages d'exemples ou de documents notés.

Le second volume continue l'histoire de la musique ecclésiastique moyen âge, pour la mener jusqu'à 1773. On y trouve les noms des auauteurs les plus célèbres qui ont écrit sur le chant ecclésiastique et surtout de très nombreuses planches de l'écriture neumique, avec quelques figures d'anciens instruments d'après des manuscrits ; plusieurs pages sur l'enseignement du chant. Le troisième livre s'occupe de la musique figurée, vocale et instrumentale, à plusieurs parties ; enfin le quatrième livre parle de la musique sacrée du quinzième siècle jusque vers la fin du dix-huitième. Ce volume a 409 pages et une bonne table détaillée.

Le troisième et le plus important ouvrage de Gerbert a pour titre :

Scriptores ecclesiastici de musica sacra, potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati, a M. GERBERTO, *etc.* *Typis San-Blasianis,* 1784.

Trois vol. in-4°.

« Les écrivains ecclésiastiques sur la musique sacrée, recueillis principalement dans les divers exemplaires manuscrits d'Italie, de France et d'Allemagne et maintenant mis pour la première fois publiquement en lumière par M. Gerbert, etc. »

Cette publication, reproduisant pour la première fois les anciens traités de musique d'après des manuscrits, a été jusqu'ici une source précieuse où tous les savants qui ont écrit sur la musique sont allés puiser. Dans la préface, Gerbert dit un mot des Minnesinger allemands. Voici l'énumération complète de ces différents traités ou fragments :

Volume I.

1. *Gerontikon. S. Pambonis, abbatis nitriæ, sæc. IV.*

« Geronticon (ouvrage d'un vieillard) de saint Pambon, abbé. »

Ce fragment, sans importance réelle pour la musique, est tiré d'un manuscrit du treizième siècle de la bibliothèque de Vienne.

2. *Monacho qua mente sit psallendum.*
« Dans quel esprit un moine doit psalmodier. »
Pièce morale plutôt que musicale.

3. *Instituta patrum de modo psallendi, sive cantandi.*
« Institutions des pères sur la manière de psalmodier ou de chanter. »
Ces règles prouvent que le plain-chant d'alors ne se chantait pas d'une façon bien édifiante.

4. *S. Nicetius, episcopus Trevirensis, de laude et utilitate spiritualium canticorum, quæ fiunt in Ecclesia christiana, seu de psalmodiæ bono.*
« S. Nicet, évêque de Trèves : De l'honneur et de l'utilité des cantiques spirituels qui se font dans l'Église chrétienne, ou de l'avantage de la psalmodie. »
Ces quelques pages n'ont pas une grande importance musicale, pas plus que le numéro suivant.

5. *Magni Aurelii Cassiodori institutiones musicæ, seu excerpta ex ejusdem libro de artibus ac disciplinis liberalium litterarum.*
« Les institutions de la musique du grand Aurelius Cassiodore, ou extraits du livre du même auteur sur les arts et la discipline des bonnes lettres. »
Cassiodore parle de la musique et des instruments d'une façon trop générale et trop brève, pour qu'on puisse en tirer des notions utiles, mais comme cet écrit date de la fin du cinquième et commencement du sixième siècle, il est intéressant comme époque.

6. *S. Isidori Hispalensis, sententiæ de musica.*
« Sentences sur la musique de S. Isidore de Séville. »
(Septième siècle.)
D'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne.

7. *Flacci Alcuini, seu Albini musica.*
« La musique de J. Flaccus Alcuinus ou Albinus.
(Huitième siècle.)
Ce fragment, également d'après un manuscrit de Vienne, parle des

huit tons de l'église, d'une façon très superficielle, et semble un abrégé de Cassiodore. Alcuin passe pour avoir enseigné la musique à Charlemagne.

8. *Aureliani, Reomensis, musica disciplina.*
Discipline musicale d'Aurélien de Moutier.

(Neuvième siècle.)

Le moine Aurélien de Moutier-St-Jean, ancienne abbaye de bénédictins de la Côte-d'Or, ne s'occupe que des tons du plain-chant, l'harmonie alors était encore dans ses langes.

9. *Remigii Altisiodorensis musica.*
Musique de Remi d'Auxerre.

(Neuvième siècle.)

Cet ami du grand Hucbald n'a pas composé ce qu'on pourrait appeler un traité, mais ce sont des gloses sur Martianus Capella, et aussi de nombreuses citations empruntées à Hucbald.

10. *Notkeri de musica.*
Notker, sur la musique.

(Dixième siècle.)

Ce moine de Saint-Gall parle des huit tons, des tétracordes, des huit modes, de la division de la corde sonore. Gerbert donne le texte de Notker en théotistique et en latin.

11. *Ubaldi, seu Hucbaldi monachi Elnonensis opuscula de musica.*
« Petits ouvrages sur la musique par Ubald ou Hucbald, moine de (Perpignan ? Elne). »

(Dixième siècle.)

On attribue différents traités de musique à Hucbald, sans pouvoir affirmer qu'ils soient tous de lui. Dans ce cas se trouve le premier de ceux publiés par Gerbert : *Incipit liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione* : « ici commence le livre d'Ubalde, musicien très expérimenté, sur l'institution harmonique. »

Ce sont des gloses ou des commentaires sur le traité de Réginon, écrit plus d'un siècle avant Hucbald. L'auteur entre dans de grands détails sur les divisions du monocorde.

Alia musica, autre musique, où il s'agit des huit tons de l'église et de leurs propriétés caractéristiques, etc.

Suit : *Musica enchiriadis*, « musique de la main » le plus important et le plus avéré des traités ou des écrits de Hucbald sur la musique. Il renferme une notation, dont l'invention paraît bien appartenir à ce savant moine. La *musica enchiriadis* est un traité aussi complet que possible de la musique, telle qu'on l'enseignait alors, suivant le système des Grecs. Il est suivi d'une sorte de commentaire par demandes et par réponses ; on y trouve, entre autres choses curieuses, des exemples (en notation hucbaldienne) de ce qu'on appelait alors *Diaphonie*, c'est-à-dire une suite de quartes et de quintes, que nos oreilles supporteraient bien malaisément.

C'est là qu'on a puisé jusqu'ici ce que nous savons de plus certain sur les notations musicales du neuvième et du dixième siècle. Le tout se termine par un bref commentaire sur les tons et le chant des psaumes. Ce commentaire est des plus utiles pour bien comprendre la notation de Hucbald (1).

12. *Regino Prumiensis, de harmonica institutione.*

« Réginon de Prum (diocèse de Trèves), De l'institution harmonique. »

Le plain-chant est le principal objet de ce traité ou plutôt de cette lettre ou épitre à l'archevêque de Trèves Rathbod ; Réginon y signale des altérations qu'il s'est efforcé de corriger, et range les antiennes en question dans un meilleur ordre. Ses explications sur la musique, telle qu'on la connaissait et qu'on la pratiquait alors, sont généralement empruntées à Boèce et à Martianus Capella. Gerbert ne donne pas le Tonaire et les neumes de Réginon, partie que M. E. de Coussemaker a rééditée dans le second volume de *Scriptorum de musica*, etc.

13. *D. Oddonis abbatis, ut videtur, Cluniacensis Tonarius.*

« Tonaire de dom Odon, abbé de Cluny. »

(Onzième siècle.)

Les dialogues d'Odon ou Oddon, abbé de Cluny, commencent par quelques indications sur les intonations ; puis seulement on arrive au

(1) M. E. de Coussemaker a donné une très belle édition des œuvres de Hucbald, travail inséré primitivement dans les mémoires de la Société royale et centrale d'agriculture, sciences et arts du département du Nord. Douai 1841.

quid est musica ? c'est-à-dire au traité pratique du plain-chant ; l'auteur parle du monocorde, des consonances, des modes, de la rythmique, etc.

Divers auteurs, entre autres Angeloni dans sa vie de Gui d'Arezzo, attribuent à ce dernier le traité en question, que Gerbert a reproduit d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris : Fétis donne d'excellentes raisons (voy. *Odon*) pour faire tomber ces assertions.

14. *Adelboldi musica.* « Musique d'Adelbold. »

Cet écrit traite plus particulièrement du monocorde ou de la division de l'échelle musicale, ainsi que le suivant :

15. *Bernelini cita et vera divisio monochordi in diatonico genere.*

« Prompte et vraie division du monocorde dans le genre diatonique par Bernelin. »

Ce premier volume de la collection publiée par l'abbé Gerbert se termine par quelques petits écrits anonymes sur la musique.

Volume II.

1. *Guidonis Aretini opuscula de musica micrologus Guidonis, de disciplina artis musicæ.*

« Opuscules de Guido d'Arezzo sur la musique. Petits discours (micrologue) de Guido sur la discipline de l'art musical. »

Les œuvres de Guido sont le micrologue, le prologue ou les prologues de l'antiphonaire et la lettre au moine Michel.

Dans son micrologue, Guido n'appelle jamais *gamme* la succession des sons de l'échelle musicale ou de l'hexacorde dont on se servait alors ; il ne dit pas non plus qu'il y a sept notes dans l'échelle du monocorde, mais : Il y a sept lettres du monocorde, comme je le démontrerai très pleinement (*plenissimè*) plus bas. *Septem sunt litteræ monocordi sicut pleniss. posteà demonstrabo.* (Dans le prologue de l'Antiphonaire.)

Fétis, *Biographie des musiciens*, a écrit sur Guido un article des plus remarquables de clarté, d'analyse et de renseignements. Par exemple, après l'avoir lu, on s'aperçoit avec désillusion et conviction que Guido n'a inventé ni le mot *gamme*, ni les syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la,* ni les portées, ni à peu près quoi que ce soit ; mais que ce moine enseignait très bien la musique, et que sa méthode était la plus

lucide connue jusqu'alors : il n'est en effet pas question des choses dont nous venons de parler, dans les écrits de Guido.

2. *Bernonis Augiensis, opuscula de musica, etc.*

Opuscules sur la musique de Bernon, de Reichenau.

Un prologue, un tonaire et des observations sur la façon de chanter les psaumes forment l'œuvre sur la musique de Bernon, moine de Fleuri sur la Loire, qui vivait à la fin du dixième et au commencement du onzième siècle; il fut abbé de Reichenau, *Augiæ* (Suisse). Un très long prologue se trouve en tête de son *Tonaire*, ou règles du chant (plain-chant), suivi à son tour d'observations assez étendues sur les psaumes et des modulations de leur chant. Gerbert ne donne pas les exemples neumés qui se trouvent dans les manuscrits d'où ces traités sont tirés, et c'est à regretter.

3. *Hermanni contracti, Augiensis monachi opuscula musica.*

« Opuscules musicaux d'Hermann le paralysé, moine de Solgau. »

Le traité élémentaire de Hermann (qui devait son surnom à son état mi-paralytique) est d'après le système grec, généralement enseigné alors; il y a un supplément en vers sur les définitions des intervalles, et des notations que Gerbert a reproduites.

4. *Musica S. Wilhelmi, Hirsaugiensis abbatis.*

« Musique de saint Guillaume, abbé de Hirschau. »

(Douzième siècle.)

Ce traité de plain-chant est un perfectionnement de ceux de Guido et de Bernon. Forkel pense que sa pièce de vers sur les douze tropes a pu donner l'idée à Glarean de son Dodecachordon.

5. *Musica Theogeri, Metensis episcopi.*

« Musique de Theoger, évêque de Metz. »

Petit traité de musique selon l'enseignement pratiqué à la fin du onzième siècle.

6. *Incipit musica Aribonis scholastici.*

« Commencement de la musique d'Aribon, homme de lettres. »

Autre traité de musique, dans lequel l'auteur cherche aussi à éclaircir quelques passages du Micrologue de Guido, dont la clarté laisse certainement beaucoup à désirer.

7. *Joannis Cottonis musica.*

« Musique de Jean Cotton. »

Cet auteur du douzième siècle doit être compté parmi les plus importants que nous possédions entre l'époque de Guido et celle de Franchino. D'après Fétis c'est le traité le plus ancien qui se serve des notes *ut, re, mi, fa, sol, la,* mais Cotton ne cite nullement Guido à cet endroit, voy. page 232, tandis qu'il parle de lui à la page 235 et qu'il analyse même certains passages du micrologue. Cotton fournit aussi d'intéressants détails sur les neumes, Gerbert n'a pas reproduit ces exemples.

8. *Tonale S. Bernardi.*

« Tonal de saint Bernard. »

Quoique cité à saint Bernard, Gerbert n'attribue pas ce tonal à ce grand homme, il reste neutre dans la question, en reproduisant le texte et de nombreuses notations.

9. *Gerlandi fragmenta de musica.*

« Fragments de Garlande sur la musique. »

Ce fragment de Jean de Garlande est peu important; il parle des cloches, grandes et petites, des flûtes, et donne des conseils pour la voix. L'œuvre de Jean de Garlande a été publiée plus amplement dans les *scriptores musicæ* de M. de Coussemaker, et la bibliothèque de Saint-Dié possède un manuscrit de Garlande, le plus complet connu jusqu'à ce jour.

10. *Eberhardi Frisingensis, tractatus de mensura fistularum.*

« Traité de l'étendue des flûtes par Eberhardt de Freysingen. »

Ce petit traité est suivi d'un autre sur le même sujet, que Gerbert donne comme anonyme et que Fétis ajoute à l'œuvre d'Eberhard de Frisange.

11. *Engelberti abbatis admontensis, de musica.*

« De la musique par Engelbert abbé (*Ad montem*, près de la montagne). »

Forkel donne tout au long l'intitulé des nombreux chapitres que contiennent les quatre traités d'Engelbert.

C'est un Boèce et un Guido d'Arezzo modernisés ou développés; l'abbé Engelbert vivait au commencement du quatorzième siècle. Il parle de la notation employée de son temps, des tétracordes, des in-

tervalles, des valeurs des notes, des proportions, du monocorde, des tons du plain-chant ; il n'y a aucun exemple noté.

12. *Joannis Aegidii Zamorensis ars musica.*

« Art musical de Jean Gilles de Zamora. »

L'auteur traite de l'invention de la musique, de son utilité, de sa signification, du monocorde, des consonances, de l'invention des divers instruments de musique. Ce moine espagnol de l'ordre de Saint-François, ne donnant pas de dessins des instruments qu'il décrit, il n'est pas très aisé de le comprendre aujourd'hui.

Volume III.

1. *Franconis musica et ars cantus mensurabilis.*

« Musique et art du chant mesuré, par Francon. »

(Onzième siècle.)

Le texte de Gerbert a été copié d'après le manuscrit de la bibliothèque *Ambrosienne* (Milan) ; on peut voir sur ce traité l'intéressante dissertation de Fétis au nom de *Francon,* où il critique vertement la copie de l'abbé Gerbert. Bellermann, qui en 1874 a réédité à Berlin le traité *Artis cantus mensurabilis,* met Francon au douzième et même au treizième siècle ; c'est aussi l'opinion de M. de Coussemaker dans ses *Scriptores musicæ.* Francon a eu un homonyme, qui jette de la confusion sur ce qu'il faut attribuer à chacun des deux. Quoi qu'il en soit, Francon apparaît dans l'histoire de la musique comme le promoteur sinon l'inventeur de la musique mesurée, mérite attribué le plus souvent à Jean de Muris, qui a vécu au quatorzième siècle.

Dans ce traité de Francon se trouvent de curieuses explications sur les pliques, les ligatures et autres signes dérivant des neumes.

2. *Eliæ Salomonis, clerici de Sancto Asterio Petrigoricensis diœcesis in Gallia, scientia artis musicæ.*

« Science de l'art musical par Élie Salomon, clerc de Saint-Astère au diocèse de Périgueux (Petrocorium) en France. »

Traité de plain-chant où l'auteur donne les lettres désignant les notes, comme aussi leur appellation plus moderne, *ut, re, mi,* etc. ; il parle des modes et des intonations, en comparant les françaises avec les romaines ; de la façon de chanter à quatre voix, des fautes provenant du mauvais goût, et autres, qu'il faut éviter, etc.

3. *Marcheti de Padua musica, seu Lucidarium in arte musicæ planæ.*

« Musique, ou éclaircissement dans l'art de la musique plane, par Marchetto, de Padoue. »

(Treizième siècle.)

C'est peut-être le traité le plus complet sur l'état réel de la musique au treizième siècle (1); l'auteur examine toutes les questions qui touchent non seulement au plain-chant, mais aussi à la musique mesurée, car on trouve à la suite la limite (ou enceinte) dans l'art de la musique mesurée : *Pomerium in arte musicæ mensuratæ*, où Marchetto, reprenant et développant les principes de Francon, nous initie à la notation mesurée de la fin du treizième et même du commencement du quatorzième siècle, en dissertant sur les différentes valeurs des notes et des silences, sur les temps parfaits et imparfaits, sur les ligatures, etc.

4. *Joannis de Muris tractatus de musica.*

« Traité de la musique de Jean de Muris ou Jean des Murs. »

Comme Jean de Muris parle de Guido d'Arezzo en lui attribuant l'invention de nouveaux signes pour noter le plain-chant, et qu'à ce propos il nomme aussi Francon, on ne peut raisonnablement lui en faire hommage, comme l'ont fait quelques écrivains sur la musique, entre autres *Vicentino*.

Jean de Muris, scrutant, développant les traités de musique faits avant lui, a profité il est vrai des connaissances acquises, mais tout en se servant de l'œuvre de ses prédécesseurs, il la reproduit avec les perfectionnements dont la marche des temps les avait rendus susceptibles, et comme le dit Fétis : « C'est une vaste encyclopédie sur la musique au moyen âge. »

Le texte de Gerbert paraît n'être qu'un abrégé, car le manuscrit de la bibliothèque nationale de Paris, le plus complet qu'on connaisse de Jean de Muris, ne contient pas moins de 600 pages in-folio.

5. *Tractatulus de differentiis et generibus cantorum a magistro Arnulpho de S. Gilleno editus.*

« Petit traité des différences et des genres des chanteurs, publié par maître Arnulphe de Saint-Gillen. »

Peu d'importance.

---

(1) En exceptant *Jean de Muris.*

6. *Joannis Keckii introductorium musicæ.*

« Introduction à la musique de Jean Keck. »

Ce manuscrit date de 1442. Après une préface assez ample, l'auteur parle de l'invention de la musique, des signes représentant les sons, des proportions, des intervalles, etc. N'a pas une grande importance.

7. *Adami de Fulda, musica* (1490).

« Musique d'Adam de Fulda. »

Comme on ne connaissait que le manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg, brûlée par les obus allemands en 1870, on doit savoir gré à l'abbé Gerbert de nous avoir conservé la reproduction de ce document, détruit maintenant. Après le prologue viennent les définitions, l'origine et l'éloge de la musique; la main musicale, les modes et les tons; puis l'auteur traite de la musique figurée, ou bien mesurée, des consonances, des proportions, etc.

8. *Constitutiones capellæ pontificæ.*

« Constitutions de la chapelle pontificale. »

Cet écrit ou ces règlements furent communiqués à l'abbé Gerbert par Joseph Santarelli, maître de chapelle à Saint-Pierre. Ils datent du pape Paul III, et furent écrits en 1545.

L'ouvrage de Gerbert est terminé par deux fragments grecs et latins sur le chant d'église des néo-grecs.

Chacun des trois volumes a un frontispice gravé d'après des manuscrits de la bibliothèque impériale de Vienne et celle de Saint-Blaise.

(Deux exemplaires.)

Le Conservatoire possède encore de l'abbé Gerbert un ouvrage, mentionné ici comme complément : *Vetus liturgia alemannica disquisitionibus præviis, et observationibus illustrata, quam sanctissimo D. N. Pio VI.*

San Blasianis, 1776.

« Ancienne liturgie allemande, illustrée par des recherches préalables et par des observations (dédiée) à N. S.-P. le pape Pie VI. »

Saint-Blaise, 1776.

In-4°, avec planches gravées.

Glaréan (Henri).

Isagoge in musicen HENRICI GLAREANI *Helvetii, poetæ laureatis*

e quibusqte bonis authoribus latinis et græcis ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata, ad Falconem Coss. urbis Aventicensis.

« Introduction à la musique d'Henri Glaréanus, Suisse, poète lauréat, tiré avec un grand travail des bons auteurs latins et grecs pour l'utilité des gens studieux. Dédié à P. Falcon ou Falken (?), consul (ou avoyer) de la ville d'Avenches. »

Cet auteur célèbre s'appellait Lorit; mais étant né dans le canton de Glaris (Suisse), ce dernier nom lui est resté.

Glaréan, bon latiniste, est peut-être le didacticien le plus clair de tous ceux de son époque, dans l'exposition des systèmes de l'ancienne musique.

L'ouvrage mentionné ci-dessus ne porte ni date ni lieu d'impression, mais on peut les fixer par la fin de la dédicace : *Basileæ,* anno Christi 1516, *ad idus maias* (14 mai). (Non pas *martias,* comme l'indique Fétis.) C'est sans doute Jean Froben qui a imprimé ce rare opuscule de vingt feuillets, petit in-4°, avec un frontispice de Hans Holbein.

Voici de quoi traitent les dix chapitres :

1. — Ce que c'est que la musique.
2. — Ce qu'il faut remarquer dans l'introduction de Guido d'Arezzo, des cinq tétracordes et des intervalles des cordes.
3. — Des muances.
4. — Des intervalles et des consonances.
5. — Ce que c'est que le *phtongus* (l'émission du son); de la consonance.
6. — De la classification des tons.
7. — Des modes en musique.
8. — De la comparaison des tons.
9. — Des modes en usage.
10. — De l'étendue, de la connaissance et du mélange des tons.

Si court que soit ce petit ouvrage, il y a à la fin de nombreuses corrections indiquées.

Glaréan (Henri).

GLAREANI *Dodecachordon.*

Basilæ per Henrichum Petri, mense septembri, anno post Virginis partum, 1547.

Petit in-fol.

En tête de chaque livre on lit : *Heinrichi Loriti, patricii Claronensis, apud Helvetios.*

Dix feuillets préliminaires, non paginés, renfermant le titre, la dédicace et les tables ; 470 pages numérotées et 5 pages d'errata, plus la marque de l'imprimeur qui occupe la dernière page. On voit que nous ne nous rencontrons pas du tout avec Fétis ; nous reproduirons, par contre, une partie de son appréciation du *Dodecachordon*. « L'objet de Glaréan est de démontrer, dans ce livre savant et bien écrit, que les tons du plain-chant, qui servaient de base à toute la musique de son temps, ne sont pas au nombre de huit, comme le prétendent la plupart des auteurs qui ont traité de la tonalité du plain-chant, mais au nombre de douze, qui correspondent à chacun des modes de l'ancienne musique grecque. » A ce propos, Fétis rappelle cette anecdote sur Charlemagne, qui fut consulté par les partisans des huit tons et ceux des douze, et qui trouva que huit étaient bien suffisants.

« Dans le premier livre, Glaréan expose la doctrine des huit tons usités dans le plain-chant, mais avec des considérations importantes, qui rendent cette première partie du livre fort instructive. »

A la première page, il donne la définition de la musique théorique de Boèce et celle de la musique pratique de saint Augustin.

« Dans le second livre Glaréan établit sa doctrine des douze modes. Quoique cette partie de l'ouvrage ait souvent été attaquée et par les contemporains et par les successeurs de Glaréan, on ne peut nier que les chants du cinquième et du septième tons n'appartiennent au onzième mode transposé, car ils ont pour base les mêmes espèces de quintes et de quartes, et leurs demi-tons doivent se trouver aux mêmes places. De même les chants du premier ton, avec la sixième note abaissée, sont du neuvième mode transposé. La plupart des auteurs de traités de plain-chant n'ont rien compris à cela. »

« Le troisième livre du *Dodecachordon* est consacré à l'application de la doctrine des douze modes à la musique harmonique et mesurée. Cette partie de l'ouvrage est du plus haut intérêt, à cause des nombreux exemples de musique à plusieurs parties, puisés par Glaréan dans les œuvres des compositeurs des quinzième et seizième siècles. »

« Au résumé, le livre de Glaréan est de grande valeur pour l'histoire de la musique; il offre la preuve la plus complète du profond savoir de Glaréan dans cet art. Tout y est traité avec ordre, méthode, et l'esprit d'analyse y brille à un haut degré. »

A cette appréciation du maître de la critique musicale, nous ajouterons le nom des compositeurs, dont Glaréan reproduit des morceaux de musique, soit en entier, soit par fragments :

Franchini Gafori.	Grégoire Meyer.
Sebaldus Heiden.	Gérard Dussaulx.
Jean Ghiselin.	Adam Luyr.
Rhaw.	Jean Richafort.
Josquin Després.	Antoine Brumel.
Louis Senfl.	Thome Tzamen.
Jacques Hobrecht.	Jean Mouton.
Petrus Platensis.	Jean Vannius.
Vaqueras.	Nicolas Craen.
Antoine de Vinnea.	Antoine Févin.
Adam de Fulde.	André Sylvanus.
Damien de Goes.	Listenius.
Henri Isaac.	Jean Okeghem.
Sixte Dietrich.	Louis XIII.

C'est surtout Josquin Després qui est cité amplement et de préférence.

Grammateus.

Ayn new kunstlich Buech welches gar gewisz und behend lernet nach der Regel Detre, Welschen practic, etc. Auch nach den Proportion der Kunst des Gesangs im diatonischen Geschlecht ausz zutayle monochordium, orgelpfeyffen und ander instrument aus der Erfindung Pythagore, etc. Gemacht auf der löblichen hoen Schúl zú Wieñ in Osterreich, durch HENRICUM GRAMMATEUM, *oder* SCHREYBER, *von Erffurdt, der sieben freyen Künsten Maister.*

A la fin de la dédicace au noble Jean Tschertte, du sénat de Vienne, on lit : *Geben zu Wieñ in Österreich im jar nach der Gepurdt unsers Seligmachers,* 1518.

Petit in-8° gothique.

« Livre nouveau et ingénieux qui enseigne, d'une façon certaine et prompte, l'arithmétique pour le commerce, etc., d'après la règle de trois ordinaire, pratique française, etc. Aussi la manière de diviser dans le genre diatonique, le monocorde, les tuyaux d'orgue et autres instruments, d'après l'invention de Pythagore, etc., composé à l'honorable école supérieure de Vienne en Autriche, par Henri *Grammateus,* ou *Schreyber,* d'Erfurth, maître des sept arts libéraux. Donné à Vienne en Autriche dans l'année 1518, après la naissance de notre Sauveur. »

Ce petit volume est resté inconnu à la plupart des bibliographes de la musique; Walther et Forkel ne le citent point. La partie relative à la musique se compose de seize pages et deux figures sur bois.

Schreyber, partant de la fameuse histoire des forgerons et de Pythagore, donne les proportions des intervalles que le grand philosophe est censé avoir déduites du son plus ou moins aigu des marteaux sur l'enclume. L'auteur donne même la figure des quatre marteaux dressés debout comme un jeu de quilles et avec leurs chiffres respectifs. Plus loin on trouve les proportions des intervalles, la composition des différents tétracordes, opération faite sur le monocorde ; les calculs nécessaires pour établir la longueur et la grosseur des tuyaux d'orgue, pour tel et tel ton : tout cela en chiffres. C'est fort ennuyeux et peu instructif, mais le petit volume est rare.

L'auteur termine son traité par une courte dissertation en trois feuillets sur la tenue des livres.

Gresemund.

THEODERICI GRESEMUNDI JUNIORIS, *Moguntini, Lucubratiunculæ bonarum septem artium liberalium Apologiam ejusdem que cum philosophia Dialogum et orationem ad rerum publicarum rectores in se complectentes.*

Impressum in nobili civitate Moguntina per Petrum Fridbergensem, anno Virginei partus 1494.

Petit in-4° gothique.

« Théodoric Gresemund le jeune, de Mayence. Petites dissertations contenant l'apologie des septs bons arts libéraux, ainsi que le dialogue de l'auteur avec la philosophie et le discours aux magistrats chargés des choses publiques. »

Petit volume de 41 feuillets d'une belle impression gothique, avec les initiales en rouge. Le chapitre cinquième est intitulé *De musica.* C'est une conversation sur les effets moraux et médicaux de la musique, le tout renfermé en cinq pages, d'une importance musicale plus que médiocre.

Gumpelzhaimer.

Compendium musicæ latino-germanicum studio et opera ADAMI GUMPELZHAIMERI, *Trospergii Boij.*
Nunc Editione hac quinta nonnusquam correctum et auctum.
Augustæ, typis et impensis Valentini Schœnigii, 1611.

Petit in-4°.

Cet abrégé de musique se compose de 82 feuillets, en comprenant celui du titre qui est une curieuse gravure sur bois, avec des anges et des femmes, jouant de tous les instruments de musique dont on se servait alors; il y a même une dame qui joue du trombone et un ange qui blouse les timbales.

La première édition de ce traité parut également à Augsbourg, en 1595; Fétis énumère une douzaine d'éditions, sans les citer toutes. On voit par là le prodigieux succès obtenu par ce livre; malgré toutes ces éditions il est fort rare.

D'après Gerber, Adam Gumpelzhaimer, né à Tossberg en Bavière, fut chassé de la maison paternelle, étant tout jeune, et cela en compagnie de son frère, parce que les deux garnements avaient cassé les carreaux de leur voisin avec les flèches de leurs arbalètes.

En marge de la préface latine de Gumpelzhaimer, on a imprimé en allemand : *livre d'exemples pour les commençants en musique.* Ils étaient donc bien forts ces commençants en musique, surtout s'ils pouvaient deviner et résoudre les canons énigmatiques qu'on trouve au verso du feuillet 3; le dessin représente une croix; il y a d'autres canons en forme circulaire. Au haut de la gravure, deux anges sont en prière, à gauche Jésus agenouillé dans le jardin des oliviers, et à droite, l'entrée des cohortes avec Judas en tête, venant s'emparer de Jésus; cette gravure sur bois, signée d'Alexandre *Mair* (1604) est fort curieuse.

Suivent immédiatement les questions et les réponses sur les principes de la musique, textes latin et allemand en regard.

« Qu'est-ce que la musique? »

— C'est l'art de bien chanter.

« Combien de clés y a-t-il?

Vingt. » !!!

Il faut dire que le sens de clés est pris pour l'échelle complète des sons dont on se servait alors; un peu plus loin l'auteur indique les cinq clés alors en usage. La main guidonienne occupe le verso du feuillet 5; au suivant, l'auteur continue ses explications sur l'échelle musicale, sous la forme d'une gravure sur bois, des tuyaux d'orgue occupent toute la page, avec les gammes par nature, par bémol et par bécare.

« Combien y a-t-il de voix? » (de notes)?

— Six : *ut, re, mi, fa, sol, la.*

— Qui les a inventées?

— Guido l'Arétin, moine italien qui a vécu vers 1044, comme l'affirme Trithème. »

Les *muances* viennent à leur tour; elles occupent tout le chapitre v.

Chapitre VI. Les diverses figures des notes.

Chapitre VII. Des ligatures (notes liées). Ce chapitre est assez étendu et donne d'excellents renseignements.

Chapitre VIII. Des pauses et des points.

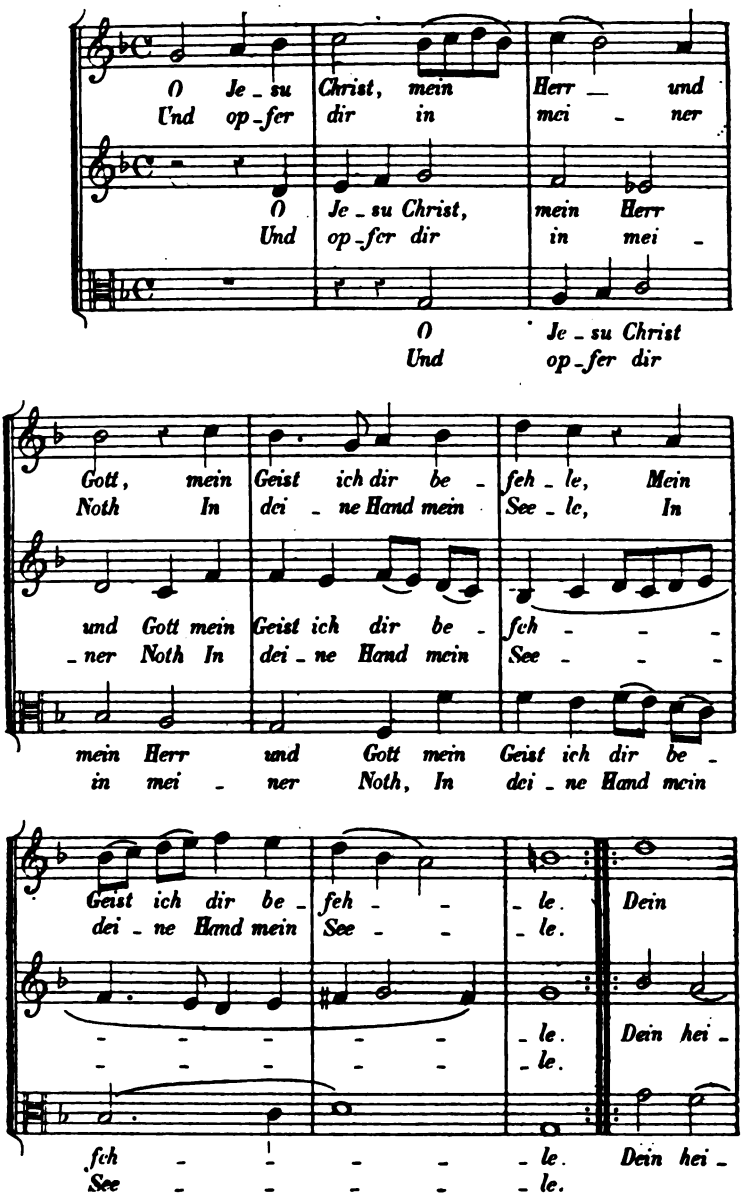
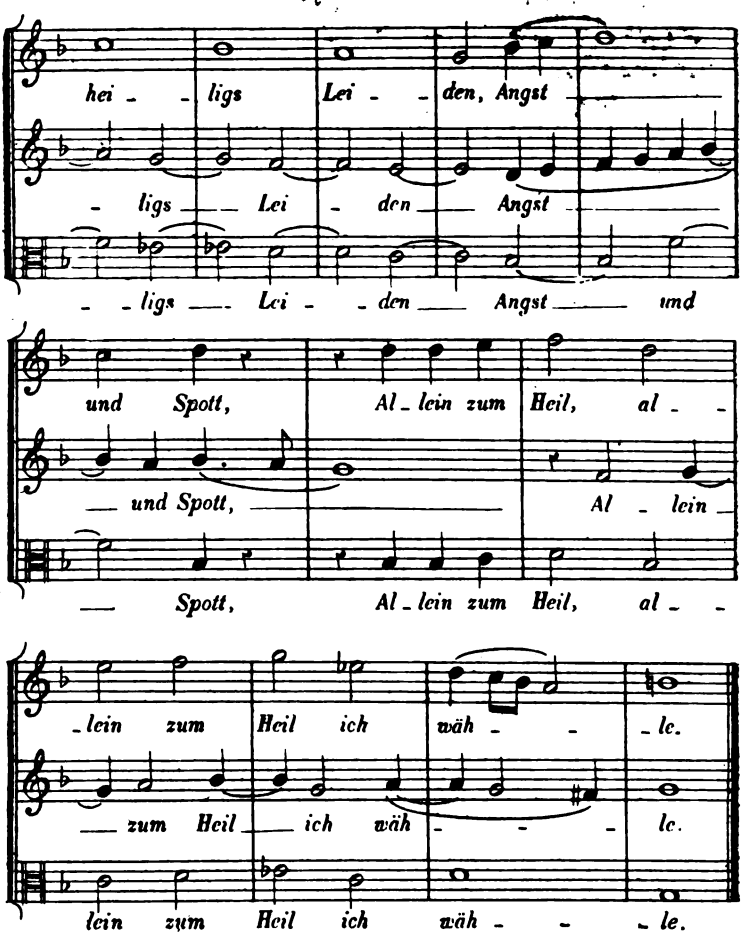
Chapitre IX. Des proportions, côté ardu de cette ancienne solmisation.

Chapitre X. Les modes (c'est-à-dire ceux du plain-chant).

Ici l'auteur est bien chez lui, aussi a-t-il soin de s'étendre à son aise, c'est un traité complet, suivi de près de soixante pages d'exemples, où paraissent des œuvres de différents maîtres : *Matteo Asola*, le père *Mauro*, *Don Ferdinandi de Las Infantas*, *Fileno Cornazzano*, *Leo Hasler*, *Orlando de Lassus*, *Jacob Reiner*, *Pomponio Nenna*, *Pietro Gallo*, *Giovanni de Antiquis*, *Stephano Felis*, *Vincenzo Fanelli*, *Josquin Desprès*, *Rinaldo del Mel.*

Il va sans dire que les plus nombreux exemples sont de *Gumpelzhaimer* lui-même; voici le trio de la page 67.

ADAMVS GVMPELZHAIMER
ANNO ÆTAT. LXIII CHR. MDCXXII
TROSPERGIVS BOLVS
ALTISSIMI GRATIA TANTVM BEAT.

TRIO DE GUMPELZHAIMER.

Le texte des questions et des réponses est absolument le même que celui du *Compendiolum* de *Henri Faber*, jusqu'à la page 14, n'en différant que par les exemples. Le traité de Faber finit à cette page 14 et Gumpelzhaimer continue encore pendant près de 70 pages. On cite la première édition de H. Faber comme étant de 1548; c'est donc Gumpelzhaimer qui aurait fait un emprunt.

Guzman (Georges de).

Curiosidades, sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Ce-

rone de Bergamo, y de otros autores, dadas à luz a costa de JORGE DE GUZMAN, *natural de la ciudad de Cadiz, en donde actualmente exerce el officio de Sochantre de la santa Iglesia cathedral en dicha ciudad.*

Dedicalo

A la mayor honra, y gloria de Dios nuestro señor, Trino en Personas, y Uno en Essencia, el qual sea alabado en los cielos, y en la tierra, por los siglos de los siglos. Amen.

En Madrid : en la imprenta de Musica, anno de 1709.

« Curiosités du plain-chant, tirées des œuvres du révérend Don Pedro Cerone de Bergame, et d'autres auteurs, mises en lumière par les soins de *Georges de Guzman*, natif de la cité de Cadix, où il remplit actuellement l'office de sous-chantre de la sainte église cathédrale de la susdite ville.

Dédié à la plus grande gloire et honneur de Dieu notre Seigneur en trois personnes, en une essence, et qui sera loué dans les cieux et sur la terre dans les siècles des siècles. Amen. »

A Madrid, à l'imprimerie de musique 1709. »

Petit in-4° de huit feuillets préliminaires y compris le titre et de deux cent quatre-vingts pages ; les quatre derniers feuillets n'ont pas de pagination.

Ce livre n'est cité par aucun bibliographe musical.

Voici le contenu des divers chapitres :

1. — Des lettres ou signes du plain-chant, de leur progression et de leurs propriétés.
2. — Des muances en général.
3. — Des clés.
4. — De la façon de chanter selon la progression naturelle.
5. — Des muances en particulier.
6. — Des intervalles.
7. — Comment il faut entendre *ut, ré, mi* pour monter, et *fa, sol, la* pour descendre.

8 et 9. — Des mouvements disjoints et des conjoints.

10. — Des tons ou modes du plain-chant.
11. — Des huit tons du plain-chant.

(Chapitre quatre-vingt-deuxième du cinquième livre de Cerone, où se trouvent les *sæculorum amen* de tous les tons.)

12 à 18. — Du même traité de Cerone (ch. 84, livre V) et suivant ; pourquoi on se sert de tant de variétés de *sæculorum*.

19. — Des *sæculorum* de Villegas.

20. — Sur la manière de juger ou de reconnaître les tons.

21. — Des chants dont la tonalité est difficile à déterminer.

22. — Des tons qu'il faut reconnaître d'après les intervalles.

23 à 25. — Des plain-chants d'une étendue de quinte, de quarte, de tierce.

26. — Des tons mixtes.

27. Comme quoi le diatessaron (quarte) de *ré* à *sol* ne sert pas seulement pour le premier ton, mais aussi pour le septième.

28 et 29. — Des tons mixtes parfaits et imparfaits.

(Chapitres tirés de Cerone.)

Des propriétés de la quinte. — Des tons privilégiés dans le plain-chant. — De l'autorité ou prééminence du premier ton. — Des notes dont on se sert dans le plain-chant. — Du triton et de la quinte diminuée. — Des tons irréguliers. — Plain-chant transposé qui termine en *la*, n'étant ni du premier ni du second ton. — Des finales.

28. — Des différents effets des tons.

29. — De la manière de bien accentuer.

30. — De la valeur des notes du plain-chant.

31. — Des tonalités.

32. — De l'intonation tolédane (de Tolède).

Observations sur le chapitre XI, traitant des huit tons du plain-chant.

Herbst.

Arte prattica et poëtica, das ist : Ein Kurzer Unterricht wie man einen Contrapunct machen und componiren sol lernen (in zehn Bücher abgetheilet) sehr kürz und leichtlich zu begreiffen, so vor diesem von Giov. Chiodino latein und italienisch beschriefen worden, etc.

« *Arte prattica et poëtica*, c'est-à-dire, comment on doit apprendre à faire et composer un contre-point (divisé en dix livres) très en abrégé et pouvant être saisi facilement, antérieurement écrit en latin et en italien par *Jean Chiodino*, maintenant publié par *Jean André Herbst*, maître de chapelle de la ville impériale de Francfort-sur-le-Mein.

Imprimé à Francfort, par Antoine Hummen, déposé chez Th. Math. Götzen, 1653. »

Petit in-4°.

Ce mince traité se compose de quatre feuillets préliminaires et de 48 pages. Le titre est bien plus long que ce que nous en donnons; il est de ceux qui veulent expliquer au lecteur tout ce que le livre renferme; les anciens auteurs allemands surtout avaient ce faible.

Quant au traité même, publié à une époque où la gamme n'a toujours que six notes, on retrouve absolument les mêmes règles de contre-point que celles qui s'observent de nos jours, moins les richesses et les facilités amenées par la septième note. On y défend les suites de quintes, d'octaves, les fausses relations, les deux tierces ou deux sixtes de même espèce se suivant par mouvement semblable. L'auteur invoque souvent les anciens, et il cite de préférence Hercule Bottrigari. A la fin il consacre trois grands paragraphes spéciaux aux genres diatonique, chromatique et enharmonique.

Le livre se termine par cinq pages dont le but est de donner un aperçu de la basse continue.

Holder (William).

A Treatise of the natural Grounds and principles of harmony, by WILLIAM HOLDER, *D. D. Fellow of the Royal Society, and late sub Dean of their majesties Chapel-Royal.*

London, printed by J. Heptinstall, for John Carr, at the Middle-Temple-Gate, in Fleet-street, 1694.

« Traité des fondements naturels et principes de l'harmonie, par W. Holder, membre de la Société royale, et dernier sous-doyen de la chapelle royale de Leurs Majestés. »

Petit in-8°.

Cinq feuillets préliminaires avec le titre, 204 pages, et deux planches.

Voici de quoi il est question dans ce volume : Du son, de sa production, de sa diffusion; du son musical; le mouvement du pendule comparé aux vibrations des cordes d'après Galilée; des consonances et dissonances, calculées d'après le nombre des vibrations; énumération des consonances; sons plus élevés à mesure que la vitesse des vibrations augmente, etc. Comparaison et analyse des intervalles; dis-

tinctions du majeur et du mineur. (Holder ne dépasse pas l'hexacorde dans sa gamme) ; classement des intervalles et leurs proportions, question sur laquelle l'auteur s'étend considérablement ; système des intervalles chez les Grecs, etc.

Cet ouvrage doit occuper une place honorable parmi ceux qui traitent de la musique-acoustique ; il est un des premiers où les principes physiques des sons apparaissent et se démontrent avec clarté.

Holthusius.

Compendium cantionum ecclesiasticarum, continens præcipua Responsoria, Versus, Antiphonas, Hymnos, Introitus, Sequentias, ac nonnulla alia pulcherrima Ecclesiæ Catholicæ cantica, quæ in ea quotannis ad Dei laudem decantantur, non tàm Scholis catholicis, et ijs qui sacris initiari ordinibus cupiunt, quàm quibuslibet etiam Ecclesiasticis personis, ut sacerdotibus, Parochis, omnibusque Laicis cantum Ecclesiasticum perdiscere cupientibus apprime usui futurum.

Editum per M. JOANNEM HOLTHUSIUM *Kempensen, Augustæ Vindelicorum in Ecclesia Cathedrali scholæ rectorem et ordinandorum examinatorem. Cum gratia et privilegio Cesaræ Majestatis ad quinquennium* 1567.

A la fin : *Augustæ Windelicorum excudebat Mattheus Francus.*

Petit in-8° de 14 feuillets non paginés, et 220 feuillets paginés au recto.

« Abrégé des chants ecclésiastiques, contenant les principaux répons, versets, antiennes, hymnes, introït, séquences, et divers très beaux cantiques de l'Église catholique, lesquels y sont chantés chaque année à la louange de Dieu, destiné à l'usage, non seulement des écoles catholiques et de ceux qui veulent entrer dans les saints ordres, mais à toutes les personnes ecclésiastiques telles que prêtres, curés, et à tous les laïques désireux de bien apprendre le chant ecclésiastique. »

Publié par maître Jean Holthusius de Kempen, directeur de l'école (Ecolâtre) à l'église cathédrale d'Augsbourg, et examinateur des ordinands. »

Avec privilège de S. M. impériale pour cinq ans. Augsbourg 1567, gravé par Mathieu Franck. »

A part Becker, les musicographes allemands ne mentionnent de cet auteur que l'*Encomium musicæ artis antiquissimæ et divinæ*, etc., 1551, Fétis a fait comme eux.

Est-ce bien *Holtheuser* qu'il faut écrire, au lieu de *Holthuser*, dont l'orthographe serait plus ancienne ?

Ce livre, qui contient les hymnes, psaumes, répons, séquences, antiennes notés, est bien imprimé. Notre exemplaire a appartenu à M. Vincent, de l'Institut.

Hugo von Reutlingen.

Flores musice omnis cantus Gregoriani.

A la fin : *Impressum Argentine, per Johannem Pryss,* 1488.

Petit in-4° gothique de 96 feuillets non paginés.

Le véritable nom de l'auteur est *Hugo Spechzhart,* curé à Reutlingen. D'après C. Beck, Hugo doit être né en 1285 ou 1286, mort en 1359 ou 1360. Son ouvrage sur la musique est écrit en vers, entrecoupés par des commentaires en prose.

Dans le quatrième chapitre (*De Tonis*) l'auteur se nomme de cette façon :

M solum, tria C, simul X tria præteriere
Post Christum natum, binum si junxeris annum,
Cum flores istos, contexuit Hugo sacerdos
Reutlingens, noris, si nomen scire loci vis,
Cantio Suevorum, quo colligitur variorum.

« Mille trois cents ans, trois fois dix également se sont passés depuis la naissance du Seigneur, ajoutes-y encore deux ans, lorsque le prêtre Hugo de Reutling a composé ces *fleurs*. Si tu désires connaître l'endroit, on peut te le dire, c'est un lieu de marché très suivi en Souabe. »

Nous avons là le premier ouvrage sur l'enseignement de la musique qu'on ait publié en Allemagne. Hugo, dans sa préface, dit que cet ouvrage renferme tout ce qu'il est nécessaire de savoir en musique pour les jeunes curés ou desservants et les jeunes étudiants.

Les vers sont imprimés à la façon de la prose ; les commentaires sont en plus petits caractères. Fétis cite quatre exemplaires de la même date, mais avec quelques différences dans la disposition ; il ne

mentionne pas la planche qui se déploie en largeur, dans le chapitre du monocorde. Dans sa préface, l'auteur dit : « Longtemps avant la naissance de Jésus-Christ, les Hébreux avaient inventé des chants et des instruments de musique, comme la cythare, le chorus, la tymbale, les flûtes, la lyre, le psaltérion, la cimbale. Les chantres sont ignorants et de simples praticiens, aussi on les estime peu. »

« Boèce a traduit en latin le système de la musique, inventé par Pythagore. — Le moine Guido a recherché, scruté avec soin les signes de la musique et leurs noms, les a enseignés et répandus avec autorité et conviction. »

« La musique comprend l'harmonique, la rythmique et la métrique. »

Dans le premier chapitre, Hugo de Reutlingen explique les trois alphabets placés sur la main guidonienne (avec figure) ; c'est dit très amplement et assez clairement ; il en est de même des *muances*.

Dans le deuxième chapitre, description du monocorde et de tous les mystères qu'il renferme : or il y en a beaucoup. Hugo donne comme enfants du monocorde la lyre, la cythare, la cymbale et l'orgue. Ce chapitre se termine par divers exemples notés.

Le troisième chapitre s'occupe des tons et des demi-tons, ainsi que des autres intervalles, avec de nombreux exemples notés.

Le chapitre quatrième traite du ton authentique et du ton plagal. « Les tons authentiques sont les seigneurs, les plagaux sont les serviteurs. »

Ce chapitre, très important d'ailleurs pour le plain-chant, est longuement développé et avec beaucoup d'exemples ; Hugo termine son ouvrage avec une histoire tirée du sixième livre des Juges.

M. Carl Beck, doyen à Reutlingen et membre de la Société littéraire de Stuttgart, a publié en 1868 une traduction allemande des *Flores musicæ*.

J. Keppler.

JOANNIS KEPPLERI *Harmonices mundi Libri V, quorum, etc. Lincii Austriæ, sumptibus Godofredi Tampachii Bibl. Francof. Excudebat Joannes Plancus, anno* 1619.

Petit in-fol.

« Jean Keppler. — Harmonie du monde en cinq livres.

A Linz, en Autriche, aux frais de Godefroy Tampach, libraire de Francfort, gravé par Jean Planck. »

Le livre III, celui qui nous intéresse, a une pagination spéciale, de 1 à 103, et porte ce titre : *De ortu proportionum harmonicarum, deque natura et differentiis rerum ad Cantum pertinentium.*

« De la naissance des proportions harmoniques, et de la nature et des différences des choses appartenant au chant. »

Les seize chapitres traitent de la naissance des consonances par leurs propres causes. — Des sept divisions harmoniques de la corde et du même nombre de formes des consonances mineures. — Des moyennes harmoniques, et de la Trinité des consonances. — Naissance et dénomination des intervalles usuels ou justes (qui s'accordent). — Division et dénomination des consonances. — Des genres du chant, majeur et mineur. — Proportions des notes renfermées dans l'octave. — Des demi-tons et intervalles plus petits. — Des parties, des notes et des lettres désignant les sons ; des clés et de l'échelle musicale. — Du tétracorde et des syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la.* — De la composition des systèmes majeurs. — Des consonances imparfaites (*adulterinis*). — Du chant naturel. — Des modes ou tons. — Ce que sont les modes et à quelles affections de l'âme ils servent. — Du chant figuré.

Dans la section des mouvements planétaires apparents, c'est-à-dire vus par quelqu'un qui serait dans le soleil, Keppler se sert de gammes dans différents modes.

Dans l'appendice qui termine le volume, l'auteur compare son ouvrage avec le livre III de l'harmonie de Cl. Ptolémée et avec les spéculations harmoniques de Robert Fludd.

Kirchenordnung

Wie es inn des Durchleuchtigen hochgebornen Fürsten und Herrn Wolffgangs, Pfalzgraven bei Rhein, etc., Fürstenthumben gehalten worden; Erstlich zu Zwaypruckh, anno 1557, *und hernacher anno* 1560, *jetzund aber durch die auch Durchleuchtige, hochgeborne Fürsten und Herrn Philipps Ludwigen und Herrn Johansen, etc., inn Druck gegeben. Im Jahr* 1570.

Petit in-fol.

« Ordonnances de l'Église, telles qu'on les a observées jusqu'ici

dans les terres et principautés de Son Altesse sérénissime, le seigneur Wolffgang, prince palatin du Rhin, etc., données d'abord à Deux-Ponts, en 1557, puis en 1560, maintenant par Leurs Altesses sérénissimes, les princes Philippe, Louis et Jean, en l'an 1570. »

On lit à la fin que ce volume a été imprimé à Nuremberg par Dieterich Gerlatz.

Après ces ordonnances qui ont 356 pages, on se trouve en présence d'un nouveau titre et d'une nouvelle pagination : *Kirchengesang, teutsch und lateinisch, davon in Newburgischer und Zweybruckischer gleichförmiger Kirchenordnung Meldung geschicht*, etc., 1570.

« Chant d'église, allemand et latin, où l'on relate l'ordonnance religieuse semblable pour les principautés de Neubourg et des Deux-Ponts. »

On voit par ce livre curieux qu'en 1570 le culte luthérien n'avait pas encore supprimé la messe ; on y trouve (avec paroles allemandes) *le Kyrie, le Gloria, le Credo, le Sanctus, le Pater, l'Agnus Dei*, et quelquefois différentes versions musicales sur les mêmes paroles. Il y a également des litanies, le *Te Deum laudamus*, des psaumes, le quarante-sixième psaume *Deus noster refugium et virtus* etc., et le célèbre cantique *Ein feste Burg ist unser Gott* (feuillet 20, verso), les dix commandements de Dieu, de nombreux cantiques pour diverses circonstances ou fêtes, des noëls ou cantiques pour la fête de Noël, il y en a qui sont moitié latins, moitié allemands.

Depuis le feuillet 66 jusqu'au feuillet 120 (*), on ne rencontre que des textes latins, dont la plupart subsistent encore dans la liturgie catholique, au feuillet 88 (verso) est la messe latine en plain-chant, enfin une suite de *Magnificat* à quatre voix, dans les huit tons de l'église.

Kircher (Athanase).

ATHANASII KIRCHERI, *Fuldensis e soc. Jesu presbyteri, Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta, quâ universa sonorum doctrina et philosophia, musicæ que tam theoricæ quam practicæ scientia, summa varietate traditur ; admirandæ consoni et dissoni in mundo adeò que universâ natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum*

(*) L'ouvrage n'est paginé qu'au *recto* de chaque feuillet.

speciminum exhibitione ad singulares usus, tum in omnipœne facultate, tum potissimum in philologiâ, mathematicâ, physicâ, mechanicâ, medicinâ, politicâ, metaphysicâ, theologiâ, aperiuntur et demonstrantur.

Romæ, ex typographia hæredum Francisci Corbelletti, anno Jubilæi 1650. »

2 vol. in-fol.

« Athanase Kircher, de Fulda, prêtre, de la Société de Jésus. — *Musique pratique* ou mieux *Œuvre musicale* universelle, ou grand art de la consonance et de la dissonance, par lequel toute la doctrine et la philosophie des sons, la science de la musique tant théorique que pratique, est exposée avec la plus grande variété ; les admirables forces et les effets de la consonance et de la dissonance dans le monde et dans toute la nature, sont révélés et démontrés par l'exhibition nouvelle et étrangère de spécimens variés servant à divers usages, d'abord presque en toute faculté, puis surtout en philologie, mathématique, physique, mécanique, médecine, politique, métaphysique, théologie. »

Rome, à l'imprimerie des héritiers de François Corbelletti, l'année du Jubilé 1650. »

Le premier volume renferme le portrait de l'archiduc d'Autriche Léopold-Guillaume, à qui est dédié ce volume, dont le contenu peut être indiqué ainsi : Anatomie de la voix et des organes qui produisent le son ; analyse du son dans la nature, chants du rossignol, du coq, etc., notés page 31 ; de la musique des Hébreux et des Grecs, de leurs instruments, avec figures ; des psaumes ; notations des Hébreux et des Grecs ; des proportions musicales ; des intervalles ; des tétracordes, des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique ; du monocorde et des divisions géométriques du son ; des signes de la musique ; des 12 tons du plain-chant ; du contre-point ; du style de la musique religieuse, avec des exemples ; des contre-points artificiels ; de la fugue ; de la musique instrumentale et des instruments ; du clavecin, pièce de Frohberger ; des mandores et des cythares, du luth, etc., des violes, grandes et petites, etc., avec une pièce d'Allegri pour ces instruments ; du psaltérion, des flûtes, des cornets à bouquin, des bassons, trombones, serpents, cornemuses ; de l'orgue ; des instruments à percussion ; de l'ancienne musique comparée à la musique moderne, avec des exemples de différents maîtres.

A la page 690, Kircher dit : « J'apprends que le roi catholique (le roi d'Espagne Philippe IV) a composé certaines litanies avec un grand talent. Il ne nous a pas encore été permis de nous les procurer, à cause de l'urgence de cet ouvrage, aussi suis-je à regret obligé de les omettre. »

« Louis XIII, le roi très chrétien, par l'air suivant, nous montre quelle estime il a eu de cette étude royale de la musique. Il nous a semblé très convenable de l'insérer ici, pour que ce grand roi, par cette mélodie digne de son génie vraiment royal, ornât cet ouvrage musical, et y mît comme un dernier sceau. »

Kircher reproduit la cantilène à quatre parties : *Tu crois, ô beau soleil*, déjà donnée par le Père Mersenne en 1636 (*).

Le tome II, quoique ayant la même date que le premier, a un autre nom d'éditeur ou d'imprimeur, car on lit au bas du titre : *Romæ, typis Ludovici Grignani*, 1650.

Ce volume débute par la musique merveilleuse (mirifique), jeux enfantins auxquels on ne s'amuse plus. La partie qui traite du rythme et de l'accent a plus d'intérêt ; l'on est surpris du savoir de cet homme, en parcourant son analyse de la rythmique des différents peuples. Après cette analyse vient la musique médicale ; le traité des échos ou des répercussions du son, sujet que Kircher a repris un peu plus tard et qu'il a publié en volume séparé (*Phonurgia*), en reproduisant également la plupart des figures ; l'auteur continue par la notation des cylindres pour les orgues portatifs ; les instruments automatiques, orgues hydrauliques, carillons, enfin l'orgue de la musique universelle, et les chants des planètes et des chœurs célestes avec leur hiérarchie.

Kircher a empilé des monceaux de faits sur la musique dans son ouvrage ; évidemment il y a des choses futiles, d'autres traitées trop longuement, mais c'est un ouvrage qui sera encore longtemps consulté, ne serait-ce que pour ses figures d'instruments.

Kircher (Athanase).

Magnes, sive De arte magnetica, opus tripartitum, etc. Coloniæ Agrippinæ, apud Jodocum Kalcoven, anno 1643.

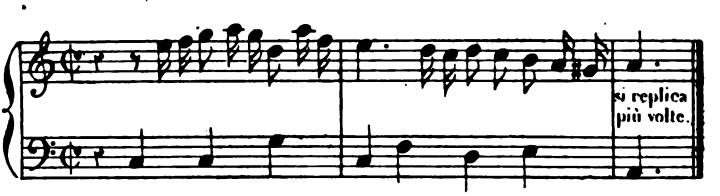
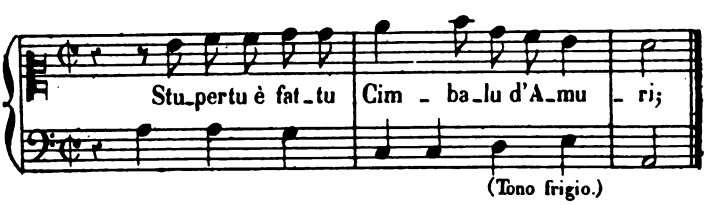
In-4°.

« L'aimant, ou de l'art magnétique, ouvrage en trois parties, etc. »

La huitième partie du troisième livre traite de la puissance magné-

(*) Voy. *Mersenne, l'Harmonie universelle*, p. 197.

tique de la musique. Il y est question des affections de l'âme auxquelles la musique excite, et de la diversité des tons (qui s'y rapportent plus spécialement). — Recherche de la cause du nombre consonant et dissonant. — Mouvement ou vibration sympathique des cordes. — Du tarentisme ou de la tarentule ; de son magnétisme et de son admirable sympathie avec la musique. — Des différents actes des individus affectés de tarentisme. — De la musique, de l'harmonie et des instruments qu'on a l'habitude de jouer aux individus affectés de tarentisme.

Petites cadences harmoniques que les joueurs de guitare ont coutume d'employer dans le traitement de ceux qui sont empoisonnés par la tarentule ; nous ne donnons que la première, mais il y en a deux autres :

Outre ces cadences (ou phrases musicales) on a coutume d'en employer d'autres, parmi lesquelles la plus célèbre est la suivante, appelée *Ottava siciliana,* qu'on reprend plusieurs fois, en y accommodant les vers ci-dessous, écrits en dialecte sicilien et qu'on dit avoir une merveilleuse puissance pour exciter les individus piqués de la tarentule :

Il y a huit vers qui se répètent sur les trois mesures ci-dessus, et Kircher en donne une traduction latine ; puis il parle de nouveau des instruments de musique habituellement employés. Il y a aussi les questions suivantes : Si la vie dépend de cette véhémente passion de danser dont sont atteints les malades mordus par la tarentule, et

quelle est la cause de cette symptomatie. — Pourquoi ceux qui souffrent du tarentisme ne peuvent-ils être guéris que par un moyen harmonique ou par la seule musique. — Pourquoi les malades affectés de tarentisme ne jouissent-ils que de certaines couleurs seulement. — Pourquoi simulent-ils tant de mouvements différents.

On voit que l'intérêt musical de ce volume n'est pas transcendant.

Kircheri (Athanasii).

Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis et naturæ paranympha phonosophia concinnatum; qua universa sonorum natura, proprietas, vires effectuumque prodigiosarum causæ, novâ et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; instrumentorum aucusticorum, machinarumque ad natura prototypon adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in bellorum tumultibus singularis hujus modi organorum usus, et praxis per novam phonologiam describitur.

Campidonæ, per Rudolphum Dreherr, anno 1673.

In-fol.

« *Athanase Kircher :* Œuvre de la voix (Phonurgie) nouvelle ou mariage mécanico-physique de l'art et de la nature, élégamment composé par la science de la voix (*phonosophia*), lui servant de paranymphe, d'où on fait ressortir, par la nouvelle et multiple exhibition des expériences, toute la nature des sons, la propriété, les forces et les causes des effets prodigieux : on donne le mode et la raison des instruments acoustiques et des machines qui doivent être adaptées au prototype de la nature, tant pour propager le son dans les espaces les plus éloignés, que pour haranguer secrètement ou en public, dans les lieux retirés et secrets des maisons, à l'aide des mécanismes d'un génie caché ; enfin on décrit l'usage singulier et la pratique de ces instruments dans les tumultes des guerres, à l'aide de la nouvelle phonologie. »

Ce volume est dédié à Léopold I, dont il renferme le portrait ; dans la préface l'auteur lui adresse cet écho :

Clamore
Amore,
Ore
Re.

Ainsi que le titre l'annonce, cet ouvrage traite particulièrement du son, avec toutes sortes d'artifices et de machines où on peut l'employer. Il est naturel que l'écho, dont l'auteur parle longuement, soit un de ces artifices principaux. Après les propositions démonstratives de la répercussion du son, l'auteur décrit les effets de l'écho dans diverses conditions ; à la page 49 il propose de mettre les musiciens du chœur au centre de l'ovale sonore, pour augmenter le son, et provoquer des réponses faites par l'écho (1).

A la page 78, Kircher analyse l'écho de la villa *Simonetta* près Milan, qui répète vingt-quatre fois le son. Un peu plus loin on trouve la vue de la maison de Denis, tyran de Syracuse, et comment il écoutait ce que disaient ses prisonniers. Après de curieux détails sur les tubes sonores à partir du second chapitre, page 115, on arrive au porte-voix sphérique (page 128) que M. Lissajous a rappelé récemment à notre souvenir. L'immense cor d'Alexandre le Grand a aussi sa place, ainsi que son image (l'ouvrage est rempli de figures), puis les différentes sortes de porte-voix ; enfin le principe de la harpe éolienne, à la page 105, cet instrument a tout à fait la forme d'un psaltérion. — Des instruments ou corps sonores mis en mouvement par d'autres instruments ; de la façon de faire percevoir le son aux sourds, en leur mettant le manche d'une guitare ou d'un luth entre les dents ; la description du merveilleux orgue mécanique, construit à Rome par Michel Todini.

Le second livre parle des effets de la musique, des vibrations et sons harmoniques des cordes sonores ; la musique envisagée comme moyen de guérison, Saul et David, l'histoire du roi des Danois, Ericus ; la tarentule avec l'air pour guérir de sa piqûre page 209, etc. Cet ouvrage de Kircher a été traduit en allemand par Agatho Carione en 1684.

Lambranzi (Grégoire).

Deliciæ theatrales. — Nuova e curiosa scuola de' Balli theatrali.

(1) On a fait un essai de ce genre dans une salle de la rue du Château-d'Eau, il y a quelques années un chœur était suspendu au plafond ; mais la résonance renvoyée au public d'en bas n'était pas renforcée, elle arrivait comme un chœur lointain.

Prima Parte, continente Cinquanta Balli de diverse nationi, e figure theatrali con i loro vestimenti, si che, come si deve contenere nelle Positure di questi balli, rapresentate da una leggiera, ma virtuosa maniera, e con le arie, e con pieno e necessario avertimento, come ogn'uno hà da contenersi in simili Balli, si che questi ancor senza d'un Ballarino si possono facilmente apprenderli, e senza aver conoscenza della chorographia ogn'uno da se solo con ogni facilita legendo i medemi e vedendo le positure potra imprimerseli nella memoria, inventati e dati alla luce da GREGORIO LAMBRANZI, *maestro di balli francesi, inglesi, ridicule e serii, in aria ed a terra, e compositore de Balli theatrali, disegnati e intagliati da Giovanni Giorgio Puschner, intagliator di rame in Norimberga, anno* 1716.

Petit in-fol.

« Les délices du théâtre.

« École nouvelle et curieuse de ballets.

« Première partie contenant cinquante ballets de diverses nations, et figures théâtrales avec leurs costumes et leurs poses dans ces ballets, représentés artistiquement, y compris les airs notés, et des notices sur chaque ballet, avec la manière de les apprendre facilement, sans le secours d'un maître de danse, et sans connaître la chorographie, rien qu'en les lisant attentivement pour les fixer dans sa mémoire, inventés et mis en lumière par *Grégoire Lambranzi*, maître de ballets français, anglais, ridicules et sérieux, dans l'air et sur terre, et compositeur de ballets de théâtre, dessinés et gravés par Jean-Georges Puschner, graveur sur cuivre à Nuremberg, 1716. »

Ce livre rare est cité par Brunet, Fétis ne le connaissait pas. Le frontispice gravé contient le portrait de Lambranzi, au-dessous est un scaramouche dansant, le titre, en italien et en allemand, remplit le second feuillet ; le troisième et le quatrième renferment la description des cinquante figures, en texte italien, gravé et serré ; suivent les cinquante planches, ayant toujours en tête l'air noté, puis la figure, et au bas, la description en allemand dans un cartouche qui varie chaque fois.

Brunet n'a pas eu connaissance de la seconde partie de l'ouvrage ; elle est intitulée ainsi : *Sig : Greg : Lambranzi, maestro di balli, Neue und curieuse theatrialische Tantzschul. Zweiter Theil.*

Nurnberg, verlegt von Joh. Jacob Wolrab.

« École de danse théâtrale, nouvelle et curieuse, par le sieur Grégoire Lambranzi, maître de ballets. Deuxième partie. A Nuremberg chez Jean-Jacques Wolrab ». (Sans date.)

Le titre gravé représente un scapin dans un vestibule, montrant le titre de la main droite, en tenant son chapeau de l'autre. Ce titre est suivi de cinquante et une planches, renfermant chacune, comme dans la première partie : l'air noté, le personnage, puis la description en allemand entourée de figures burlesques.

Ces planches donnent spécialement des scènes comiques, les dernières tournent même à l'acrobate. Enfin la toute dernière planche, la cinquante et unième, représente une première leçon de danse, il y a le maître et l'élève, le tout sur un air de menuet.

Lampadius.

Compendium musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam Dialogi, in usum ingenuæ pubis ex eruditis musicorum scriptis accurate congestum, quale ante hac nunquam visum, et jam recens publicatum. Adjectis etiam regulis concordantiarum et componendi cantus artificio, summatim omnia musices præcepta pulcherrimis exemplis illustrata succincte e simpliciter complectens. Præterea additæ sunt formulæ intonandi Psalmos, et ratio accentus Ecclesiastici, legendorum quoque Evangeliorum et Epistolarum.

Ab auctore LAMPADIO *Luneburgensi elaborata.*

A la fin : *Bernæ Helvetiacorum excudebat Mathias Apiarius,* 1539.

Petit in-8° de 51 feuillets non paginés.

« Abrégé de musique, tant du chant figuré que du plain-chant, en forme de dialogue, à l'usage de la jeunesse noble, soigneusement recueilli dans les savants écrits des musiciens, tel qu'il n'avait jamais été vu jusqu'à présent et récemment publié ; avec addition des règles pour les intervalles et sur l'art de composer le chant ; contenant succinctement et simplement tous les préceptes de la musique, illustrés par les plus beaux exemples. On y a en outre ajouté les formules pour entonner les psaumes, la manière de placer les accents d'église, et de lire les évangiles et les épitres. »

« Élaboré par l'auteur Lampadius de Lunebourg. »

(La première édition est de 1537.)

Cela commence infailliblement par : *quid est musica?* L'auteur y répond non seulement en latin, mais aussi en allemand : *eyn sing Kunst*, donc la musique est *la science de chanter.*

Après les préliminaires, forcément les mêmes dans ces sortes de traités, on parle des notes qui composaient alors l'échelle tonale, l'hexacorde ; des muances ; du chant par nature, par bémol et par bécarre ; de la transposition ; table des intervalles avec un exercice sur ces intervalles ; la façon de chanter les psaumes, etc. Après le dix-huitième feuillet on trouve de la musique mesurée, diverses figures de notes, depuis la *maxime* jusqu'à la *demi-fusée*, avec les pauses correspondantes et un exemple chanté pour *discantus* et *ténor ;* les ligatures, avec un exemple pour ténor et basse ; des diverses indications des mesures, des prolations, des signes de reprise, points d'arrêts ou points d'orgue ; il y a aussi de bons renseignements sur la notation proportionnelle, avec plusieurs exemples à deux parties pour compléter l'explication du texte ; cette division se termine par une petite pièce à quatre parties. Il y a une espèce d'appendice sur la composition du chant à plusieurs parties ; l'auteur y fait l'éloge de Josquin Després, même à plusieurs reprises, et critique les musicastres prétentieux dont les compositions sont aussi éloignées de celles de ce grand musicien que le ciel l'est de la terre.

« Quand un chant est à cinq parties, la cinquième s'appelle *vagans,* » c'est-à-dire qu'elle se promène de l'une à l'autre, à six voix la sixième partie s'appelle *sous-basse,* etc. Sur l'un des derniers feuillets il y a un fragment d'une antienne à quatre voix (*Sancta Maria succurre*) avec de la musique de Verdelot.

Lampe.

FRIDERICI ADOLFI LAMPE, *De Cymbalis veterum, libri tres, in quibus quæcunque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent elucidantur. Cum figuris æneis.*

Trajecti ad Rhenum, ex Bibliopola Guilielmia Poolsum, 1703.

In-12.

Des cymbales des anciens, en trois livres, etc. Utrecht 1703.

L'ouvrage est précédé de 24 pages de dédicaces, préfaces, vers laudatifs, etc. Il y a 405 pages, plus 43 pages d'additions et de tables.

Lampe semble avoir épuisé tous les auteurs anciens, tant grecs que latins, qui ont parlé des cymbales.

Le premier livre traite des noms et des genres des cymbales. — Cet instrument introduit dans les proverbes (1). Les crotales. — Les cymbales transmises par les Grecs aux Romains. — Les nacaires, etc.

Le deuxième livre parle des diverses matières et formes des cymbales, ainsi que de leur histoire. Les cymbales demi-rondes, en forme d'assiette (vinaigrière), en forme de feuille, avec des bords recourbés servant à la danse; les corybantes inventeurs des tambours et jouant des cymbales, le même instrument entre les mains des courtisanes. Les cymbales et les crotales au théâtre, etc.

Le troisième livre traite plus particulièrement de l'usage des cymbales et de la manière d'en jouer. Les Hébreux se servaient des cymbales, aussi bien que les païens; énumération des dieux et déesses aux fêtes desquels paraissaient les cymbales, principalement dans les fêtes de Bacchus, d'Isis, etc. Cet instrument dans les fêtes nuptiales, et surtout entre les mains des danseurs et danseuses, etc.

Le volume renferme huit planches et un frontispice.

Lanfranco.

Scintille di musica di Giovan Maria Lanfranco, *da terentio Parmegiano, che mostrano a leggere il canto fermo et figurato, gli accidenti delle note misurate, le proportioni, i tuoni, il contra-punto, et la divisione del monochordo, con la accordatura de varii instrumenti, dalla quale nasce un modo, onde ciascun per se stesso imparare potra le noti di*

la, la,
sol, sol,
fa, fa,
mi, mi,
re, re,
ut, ut.

In Brescia, per Lodovico Britannico, 1533.

(1) M. Kastner, dans sa *Parémiologie*, a oublié cet instrument; au chapitre troisième de Lampe il aurait pu se renseigner.

Petit in-4° oblong.

Quatre feuillets préliminaires avec le titre, et cent quarante-trois pages.

Lanfranco donne d'abord les noms des auteurs sur lesquels il s'appuie ; ce sont : Boèce, Valla, Guido, Gaforio, Ornitoparchus, Marchetto de Padoue, Nicolas Burtio, Aaron, G. Spataro, Glarean, B. Bogentantz et N. Wollick.

L'ouvrage est en quatre parties. Dans les notions préliminaires, on trouve la division : musique des mondes, musique humaine et musique instrumentale. Cette musique des mondes et des corps célestes était alors généralement admise, quoique personne ne l'eût jamais entendue : *Musica mondana è la harmonia causata da i corsi celesti.* Lanfranco parle ensuite des trois genres : diatonique, chromatique, enharmonique ; manière de former la main harmonique pour désigner les notes de l'hexacorde. — Les clés. — Chant par nature, par bémol et par bécarre. — Les muances. — Moyens pour éviter le triton. L'auteur développe surtout la question des muances, l'une des plus importantes dans la solmisation. — Noms et valeurs des notes. — Des pauses. — De la ligature.

Dans la seconde partie, dédiée à son neveu, Lanfranco traite des prolations et des altérations des notes par le système proportionnel ; temps parfaits et imparfaits. Cette matière est exposée d'une façon très étendue et avec des exemples multipliés. — De la manière de mettre les paroles sous les chants. — Des cinq genres de proportions (qu'il ne faut pas confondre avec la notation proportionnelle). Toutes les questions de ces deux premières parties sont très développées, tandis que les deux dernières (3^{me} et 4^{me}) ne prennent pas le tiers du volume.

La troisième partie est dédié au révérend père Martin Balsich, chantre et contre-bassiste du dôme de Brescia : De la quarte, de la quinte, de l'octave, et des divers emplois de ces intervalles. — Des tons de l'église. — Conseils aux chantres.

La quatrième partie est dédiée aux pères B. Bertuzzo Mansionario et Valerio Durante, chantres au dôme de Brescia : Du contre-point. — Des consonances, des dissonances. — Intervalles à employer dans le contre-point. — Divisions de la corde sonore ou du monocorde. — Accord de la lyre. — De la violette à archet, de la harpe, de la cithare, du luth, des violons (1).

---

(1) En parlant de Lanfranco, Fétis observe qu'avant que lui-même eût fixé l'attention de l'Europe sur la valeur des anciens traités de musique, on les avait pour un morceau de pain; un exemplaire des *Scintille* s'était vendu 1 fr. 85 en 1805, tandis

Lauremberg.

Musomachia, id est Bellum musicale, ante quinque lustra Belligeratum in gratiam Er. Sar. nunc denuò institutum a primo ejus auctore PETRO LAUREMBERGIO, *professore Academico.*
Richelianis arma, suppeditantibus à Johanne Hallervordio toti orbi indictum, 1642.

Petit in-8° de soixante-dix-huit pages.

« Bataille des muses, ou guerre musicale livrée il y a moins de vingt-cinq ans, en l'honneur d'Érasme Sartorius, maintenant restituée par son premier auteur Pierre Lauremberg, professeur académique. Aux armes de Richelieu. Dédié à tout l'univers par Jean Hallervord. »

CHAPITRE I.

AVANT-PROPOS.

Description de la région du royaume et généalogies des empereurs de la musique.

CHAPITRE II.

Apollon mourant laisse son empire indivis entre ses fils. La dissension née entre eux, première cause de la guerre.

CHAPITRE III.

Biston persuade par des arguments qu'il est plus digne qu'Orphée qu'on lui accorde les faisceaux de l'empire.

CHAPITRE IV.

Orphée parlant pour lui-même contre Biston (ou Bisthon) brigue la dignité royale.

CHAPITRE V.

Orphée répond aux calomnies de Biston.

CHAPITRE VI.

Dernière sentence des juges. Auspices de la guerre.

CHAPITRE VII.

La guerre est déclarée par les Féciales. Énumération des soldats de Biston.

---

qu'il avait payé le sien 80 fr. à la vente Gaspari. Cet exemplaire de 1805 est probablement le nôtre qui a le timbre du premier empire, auquel un bibliothécaire barbare en a ajouté d'autres, inutiles, et qui déshonorent le titre.

CHAPITRE VIII.

Revue de l'armée d'Orphée.

CHAPITRE IX.

Combat engagé entre Orphée et Biston.

Dans cette discussion (qu'on peut appeler une plaisanterie), Orphée représente la musique nouvelle qu'il défend contre Biston ou Bisthon représentant du plain-chant. Finalement le plain-chant règne dans l'église et la musique nouvelle est réservée à tous les plaisirs profanes ou en dehors de l'église.

DE La Voye Mignot.

Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie, laquelle (outre tous les Exemples des principales Règles pratiquées par les plus excellents Autheurs) contient de plus la manière de composer à deux, à trois, à quatre et à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares et des plus célèbres maistres de ce bel art.

Par le sieur DE LA VOYE MIGNOT.

Seconde Édition

A Paris, par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la musique, 1666.

In-4°.

La première édition ou plutôt le premier tirage, paru en 1656, a pour titre : *Traité de musique, pour bien et facilement apprendre à chanter et composer, tant pour les voix que pour les instruments, divisé en trois parties où se voyent tous les exemples des principales règles et observations pratiquées par les plus excellents autheurs, par le sieur* DE LA VOYE.

A Paris, par Robert Ballard.

Et se vendent chez Robert de Ninville, rue de la Bouclerie, à l'Escu de France et de Navarre.

Contrairement à ce que dit Fétis, l'Avant-Propos est le même dans les deux tirages; on a seulement ajouté dans le second cinq lignes pour indiquer la quatrième partie, qui ne se trouve pas dans l'autre.

La page 115 du premier tirage est chiffrée 107; la même faute typographique est reproduite dans le second qui a les mêmes *errata* que le premier. Les provisions du 1er tirage forment évidemment cette *seconde édition*, à laquelle on a ajouté la 4e partie.

Comme étymologie du mot *musique*, l'auteur préfère celle qui le fait provenir des neuf Muses, et rejette l'étymologie de *Moysicos*, le doux murmure des eaux. Le 2e chapitre traite de la gamme et des muances; puis il est question des clés, de la mesure, de la valeur des notes, des pauses, des reprises, des points d'orgue.

La seconde partie, intitulée du *Contre-point*, n'est en réalité que la continuation des principes élémentaires, consonances, dissonances, intervalles majeurs et mineurs.

Le chapitre septième s'occupe plus spécialement des voix et de leurs clés respectives. C'est seulement à partir du 10e chapitre que l'auteur parle des relations des notes entre elles, des marches fautives de tierce, de quarte, de quinte, de sixte et d'octave. Puis viennent les cadences, les modes (*Zarlino* est appelé *Zerlain*).

La *troisième partie* entreprend le contre-point figuré, et donne une analyse plus approfondie de sa composition : règles pour la marche des parties, la syncope, la façon de résoudre les dissonances. A partir du huitième chapitre l'auteur entame *la fugue* et parle de ses parties constituantes. Ici s'arrête le premier tirage du traité de La Voye.

Il est incontestable que, malgré le grand intérêt que présente cet ouvrage, déjà rare en 1722, la quatrième partie ajoutée par l'auteur est de beaucoup la plus curieuse.

C'est un traité de *composition libre*, quoique l'auteur continue à l'appeler *contre-point* et qu'il ne parle que des modes du plain-chant. Le chapitre de *l'Invention* donne une véritable idée de ce qu'on savait alors en fait de composition, et des artifices naïfs qu'on y employait. La Voye Mignot fournit lui-même ce curieux résumé : « L'on pourra remarquer que le contre-point n'est autre chose qu'une tissure et une nuansse de bons et mauvais accords, d'où se forme l'harmonie, qui pour se promener, trace et désigne ses démarches sur la modulation qui luy sert comme de carte : mais afin de se vestir et de se parer à l'advantage, elle prend des habits, des enjolivements dans le magazin de l'Invention qui ne luy laisse manquer de quoy que ce soit propre à son dessein. »

Lippius (Jean).

Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque methodicæ universæ, In omnis Sophiæ Prægustum Παρέργως *Inventæ Disputatæ et Propositæ omnibus Philomusis, a M.* JOANNE LIPPIO, *Argentoratensi Alsato theologo.*
Argentorati, impensis Pauli Ledertz, typis Carolo Kieffer. Anno 1612.

Petit in-8° de quatre-vingts feuillets non paginés.

« Tableau synoptique de la musique nouvelle, entièrement vraie et méthodique universelle, accessoire à l'avant-goût de toute sagesse, inventée, discutée et proposée à tous les amants des muses, par Mᵉ Jean Lippius de Strasbourg, théologien alsacien. »

Aux dépens de Paul Ledertz, imprimé par Charles Kieffer. »

Encore un traité d'arithmétique musicale, où l'on trouve plus de chiffres et plus de figures de géométrie que de notes de musique.

« Le son est la qualité d'un corps audible en tant qu'il est mû. Toute affection, comme est la qualité, suit la condition de son sujet, donc ce qui est la quantité du corps mû est aussi la quantité du son. »

C'est de cette façon que Lippius ou *Lippe* enseigne la musique.

Plus loin il parle des intervalles simples, des intervalles composés, de l'échelle musicale, de la grosseur du son nombrable, etc.

Après le feuillet 40 se trouve une petite planche qui se déploie et qui renferme une *nouvelle échelle des sons très en abrégé.*

On parle de la *dyade* musicale, de la *triade;* de la disposition et de la composition des mélodies ou du contre-point; de la composition ornée; l'auteur termine par les modes grecs, donnés en accords. Non, l'auteur ne termine point par là, il donne encore une citation (en allemand) des colloques de Luther (1).

Listenius (Nicolas).

Musica NICOLAI LISTENII, *ab authore denuo recognita, multisque novis regulis et exemplis adaucta.*
Norimbergæ apud Johan. Petreium, anno 1548.

---

(1) Voyez *Musiciana*, page 16.

« Musique de Nicolas Listenius, définitivement revue par l'auteur et augmentée de beaucoup de nouvelles règles et de nouveaux exemples. »

Petit in-8° de 42 feuillets non paginés, plus un feuillet ajouté à la fin.

Il serait difficile d'indiquer bien au juste le rang que ce petit livret occupe parmi les nombreuses éditions qui en ont été faites. La première est de 1533, avec ce titre : *Rudimenta musicæ in gratiam studiosæ juventutis diligenter comportata. Wittemberg, Rhaw.*

Listenius, dans la première partie de son traité, parle de la musique théorique, pratique et poétique; de l'échelle des notes; des clés (il n'y en a pas moins de vingt); de l'hexacorde, avec des exemples ou exercices; des muances, avec des exemples à trois voix; du chant par nature, par bémol et par bécarre, avec exemples à trois parties; de la solmisation; des clés pour la transposition; des intervalles, de l'étendue des différents tons et de l'intonation des psaumes avec exemples à quatre parties.

Dans la seconde partie, il s'agit de la musique mesurée; de la figure et valeur des notes; des pauses, avec des exemples; des ligatures, toujours avec exemples; des temps parfaits et imparfaits; de la prolation; de l'augmentation; de la diminution; de l'altération; des notes pointées; de la mesure; le dernier chapitre, traitant des proportions, est, comme de juste, le plus étendu.

Au haut du dernier feuillet, on lit : « Pour que la page ne reste pas vide, nous avons ajouté un vieil air, qui ne sera pas stérile, en présentant les modes (ou les intervalles) à ceux qui veulent apprendre. »

La Bibliothèque possède du même ouvrage une édition publiée à Wittemberg, par Georges Rhaw, en 1557. Le contenu des deux est absolument semblable, si ce n'est que dans cette dernière édition on a supprimé les huit vers latins (Éloge de la musique) qui se trouvent à la fin de l'édition de 1548.

Lorente (André).

El Porqué de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razon abreviada, en utiles Preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes à la Harmonia musica, numerosos exemplos, con clara inteligencia,

en estilo breve, que al maestro deleytan, y al discipulo enseñan, cuya direccion se verà sucintamente anotada antes del Prologo. Dedicado a Maria Santissima, nuestra abogada, y señora, concebida sin mancha de pecado original, en el primer instante de su ser : maestra de los mejores cantores, que en esta mortal vida se exercitaron en obras de entendimiento, y voz, aviendo dado con ellas alabanças al Criador, y à nosotros disciplina para seguir su concento : à la que es Reyna de los musicos celestiales, que libres de la fatiga humana, en acordes Coros incessablemente proclamant, sancta, sancta, sancta, Maria Dei genitrix, mater et Virgo, por su autor, el maestro ANDRES LORENTE, *natural de la villa de Anchuelo, arçobispado de Toledo, graduado en la Facultad de artes por la Universidad de Alcalà, Comissario del santo Oficio de la Inquisicion de Toledo, Racionero, y organista de la Iglesia magistral de S. Justo, y Pastor de la villa de Alcalà de Henares.*

Con licencia.

En Alcalà de Henares, en la imprenta de Nicolàs de Xamares, mercader de libros, anno de 1672.

Petit in-folio.

« Le pourquoi de la musique, contenant ses quatre arts : le plain-chant, le chant figuré (chant mesuré) ; le contre-point et la composition; en chacun desquels on donne des préceptes nouveaux, décrits brièvement, et des principes utiles; également pour les choses les plus difficiles, concernant l'harmonie musicale, de nombreux exemples d'une intelligence claire et en style bref, qui puissent charmer le professeur et le disciple auquel il enseigne. On en verra le détail succinct décrit avant le prologue. Dédié à la vierge Marie, notre avocate, notre souveraine, conçue sans tache du péché originel, dès le premier moment de sa naissance, inspiratrice des meilleurs chanteurs qui, dans, cette vie mortelle, se sont exercés aux œuvres de l'entendement et de la voix, qui par ce moyen ont chanté les louanges du Créateur, et qui nous ont donné des règles pour suivre leurs conceptions, à celle qui est Reine des musiciens célestes qui, délivrés des peines de ce monde, proclament sans cesse, en chœur harmonieux : Sainte, sainte, sainte mère

du Sauveur, mère et Vierge ; par l'auteur qui est tout à elle, maître *André Lorente*, né à la ville d'Anchuello, dépendant de l'archevêché de Tolède, gradué dans la faculté des arts par l'université d'Alcalà, commissaire du saint office de l'Inquisition de Tolède, prébendier et organiste de l'église de Saint-Just, et pasteur de la ville d'Alcalà de Henarès. »

A Alcala de Henarès, de l'impression de Nicolas de Xamarès, marchand de livres, en l'an 1672. »

Fétis fait naître Lorente en 1631, mais le savant Eslava a rectifié cette date (1) ; d'après l'acte de naissance d'André Lorente, ce grand artiste et savant est venu au monde le 15 avril 1624.

L'ouvrage de Lorente se compose de seize feuillets liminaires, comprenant le titre, une image de la Vierge, dédicace, censure, approbations, sonnets et autres vers laudatifs, épître, errata, tables, prologue, suivis de 695 pages.

Le premier livre traite du plain-chant, avec notions préliminaires sur l'invention de la musique, les signes de Guido pour désigner les notes de l'hexacorde, les noms du système grec, des clés et accidents, décisions des saints pères et des conciles sur le plain-chant. — Notation, intervalles, muances pour chanter par nature, par bécarre et par bémol. — Les trois genres ; le chant sur le livre ; emploi des muances dans les différents tons. — Règles pour reconnaître les tons. — Des tons parfaits et imparfaits. — Intonations dans les divers modes. — Les neumes du plain-chant. — Contre les hérétiques qui empêchent la musique à l'église. — De la musique comme art et comme science. — Intonations des oraisons de la messe, des vêpres et laudes, etc., avec celles des diverses fêtes de l'année.

On voit sans peine que toutes ces choses se suivent sans être rangées dans un ordre parfait.

Dans le deuxième livre, Lorente s'occupe du chant figuré (musique mesurée). — Forme et valeur des notes. — Les clés. — Temps parfaits et imparfaits. — Les pauses ; les points. — (Nombreux exemples.) — Notations proportionnelles ; les ligatures. — Tables de la valeur des notes dans les divers systèmes anciens et modernes. — De la prolation, avec quantité d'exemples de notations proportionnelles. — Table des proportions de Pythagore. — Notions générales sur les chantres et les musiciens.

Le troisième livre enseigne le contre-point à deux parties, sous toutes

(1) *Gaceta musical de Madrid,* avril 1855.

ses formes et sous toutes ses faces. — Suit le contre-point instrumental, puis le contre-point à trois parties, et l'imitation à deux parties.

Ce traité de contre-point a un développement extraordinaire ; il emploie 207 pages.

Le quatrième livre a pour titre : *l'Art de la composition musicale* (en 250 pages).

Il est précédé d'un traité d'harmonie ou de modulation. — De la position et arrangement des voix. — Cette partie est curieuse surtout par les nombreux exemples à quatre, cinq, six, sept et huit voix, et l'accumulation de renseignements qu'on y trouve ; il semble que tout ce qu'on savait en musique du temps de Lorente ait été consigné dans son ouvrage. Il y a même un traité de faux-bourdon à quatre voix, suivi d'une quantité d'exemples dans les différents tons de l'église.

A la page 579 figurent deux *Ave maris stella* à cinq voix et un autre à quatre ; à la page 602 un chœur à cinq voix sur le texte *mirando se esta de un Dios el amor*. Il y a aussi des règles pour les imitations à la quarte, à la quinte, etc. Enfin pour terminer son œuvre colossale, Lorente donne un motet à six voix, en l'honneur de la Conception de la vierge et un *Magnificat* à huit voix.

L'impression n'est pas belle, mais le papier est horrible.

Lossius (Lucas).

Erotemata musicæ practicæ, ex probatissimis quibusque hujus divinæ et dulcissimæ artis scriptoribus, accuratè et breviter selecta, et exemplis ad puerilem institutionem precipue accommodatis illustrata. Ad usum scholæ Luneburgensis saxoniæ aliarumque puerilium, olim à Luca Lossio *in lucem edita : Jam vero recens ab eodem diligenter recognita. Cum Tabella erudita summam continente artis musicæ, autore Christophoro Prætorio Silesio Scholæ Luneburgensis ad S. Johannem, Cantore et musico.*

Cum gratia et privilegio Cæsareæ majestatis ad annos sex. 1574.

Petit in-8° non paginé.

« Questions de musique pratique, choisies soigneusement et brièvement dans tous les écrivains le plus approuvés de cet art divin et délicieux, et illustrées d'exemples bien appropriés à l'éducation de la jeunesse, jadis publié par *Luc Lossius* pour l'usage de l'école de

Lunebourg en Saxe, et récemment révisé soigneusement par le même, avec une table savante, contenant l'ensemble de l'art musical, par Christophe Prætorius, Silésien, chantre et musicien de l'école de Lunebourg, à Saint-Jean. »

La première édition est de 1563.

Fétis indique l'édition que nous cataloguons et qui n'a pas de nom de lieu, comme étant faite à Wittenberg; c'est d'autant moins croyable, que la grande planche qui se trouve à la fin, et qui se déploie, est signée :

Noribergæ in officina Theodorici Gerlatzeni, 1570.

Cela nous fait penser que cette édition de 1574, comme les précédentes, a été faite à Nuremberg, et qu'on y a ajouté le restant des planches de l'édition de 1570 : pour des livres d'écoliers on n'y regardait pas de si près.

L'ouvrage, écrit par questions et réponses, commence naturellement ainsi :

Quid est musica?
Musica est bene ac modulate canendi scientia.

« Qu'est-ce que la musique ?
« La musique est la science de chanter bien et en mesure. »

On parle d'abord de la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la* (C D E F G A), et des signes qui expriment ces notes, le tout suivi d'exemples ; des accidents, nouveaux exemples.

Le chapitre 4 traite de la solmisation ; le chapitre 6 des intervalles :

Tonus,	ton.
Semitonium,	demi-ton.
Ditonus,	tierce majeure.
Semiditonus,	tierce mineure.
Diatessaron,	quarte.
Diapente,	quinte.
Semitonium cum diapente,	sixte mineure.
Tonus cum diapente,	sixte majeure.
Diapason,	octave.

Exercices sur les intervalles, avec des paroles qui répètent de nouveau le texte ou les principes ; ce chapitre se termine par un *Benedictus* à deux voix et en canon par *Antoine Brumel.*

Le chapitre septième s'occupe des tons (du plain-chant) toujours avec des exemples ; puis viennent les intonations des *psaumes*, *des répons*, *du gloria*, etc. Ici finit la partie du plain-chant.

Le deuxième livre s'occupe de la *musique figurée* ou *mesurée.*

D'abord on parle de la valeur des notes, depuis la *maxime* jusqu'à la *demi-fusée*, puis des notes prolongées par le point, avec un exemple à trois parties ; des pauses comparées aux notes de même valeur, exemple à quatre voix ; des *ligatures* avec de nombreux exemples, dont le dernier à quatre voix.

Le chapitre quatrième traite des mesures et des signes pour les indiquer. On voit là, une fois de plus, avec quel soin il faut s'y prendre pour traduire la musique ancienne en notation moderne.

○ 3 Mode majeur parfait, temps parfait : une *maxime vaut* 3 *longues.*

C 3 Mode majeur imparfait, temps parfait : une *maxime vaut* 2 *longues.*

○ 2 Mode mineur parfait, temps imparfait : une *longue vaut* 3 *brèves.*

C 2 Mode mineur imparfait, temps imparfait : une *longue vaut* 2 *brèves.*

⊙ Prolation majeure, mesure parfaite, une *semi-brève vaut* 3 *minimes.*

C Prolation majeure, mesure imparfaite.

○ Prolation mineure, mesure parfaite.

C Prolation mineure, mesure imparfaite, une *semi-brève vaut* 2 *minimes.*

Chez les anciens le nombre *ternaire* a toujours été regardé comme plus parfait que le *binaire*, d'abord parce qu'il le renferme, et par une quantité d'autres raisons, qu'il serait trop long d'énumérer.

Suivent les signes de reprise, d'abréviation, etc., des exemples notés : les *augmentations*, les *diminutions* avec exemples. — Des *altérations*, *du point*, de la *syncope*, avec exemple à quatre voix.

Le chapitre douzième explique la *notation proportionnelle*, l'*hemiola*, etc., avec de nombreux exemples.

L'ouvrage est terminé par des pièces à trois et à quatre voix.

Arma virumque, à quatre voix, de *Benedict Duce.*

Ingenium quondam fuerat, à quatre voix, *de Pierre Tritonius.*

Vitam quæ faciunt beatiorem, à quatre voix, auteur inconnu.

Christe confusæ medicina mentis, à quatre voix.

Jam satis terris nivis atque, à quatre voix.
Mecœnas atavis edite regibus, à quatre voix de *Tritonius.*
Sic te diva potens Cypri, à quatre voix.
Vos ad se pueri primis, à trois voix de soprano, par *Lossius.*
Premiaque, id.
Vos igitur lœti, id.
Sed tamen ut Dominum, id.
Hoc illi gratum officii est, id.
Quare nobiscum studium, id.
Angelis hœc est sacra lux, à quatre voix, également de *Lossius.*

Une grande planche, renfermant les divers signes usités en musique, termine l'ouvrage. Cette planche, qui porte le nom de Christophe Prœtorius comme auteur, est signée à la fin : *Noribergæ, in officina Theodorici Gerlatzeni,* 1570.

A *Lampadius* on trouvera un autre traité (antérieur), écrit également pour l'école de Lunebourg, très souvent citée dans les anciens traités de musique.

Luscinius.

Musurgia seu Praxis musicæ, illius primo quæ Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio *Argentino duobus Libris absoluta.*
Ejusdem Ottomari Luscinii, de Concentus polyphoni, id est, ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem.
Argentorati apud Joannem Schottum, anno Christi 1536.
Cum gratia et privilegio Imperiali ad Quinquennium.

Petit in-4° oblong.

Trois feuillets préliminaires (avec le titre) et 105 pages (1).

« Musurgie ou pratique de la musique, explication certaine de la musique qui se joue sur des instruments, publiée en deux livres par Ottmar Luscinius (Nachtigall ou Nachtgall) de Strasbourg. »

« Du même Ottmar Luscinius autant de livres composés de canons en musique à plusieurs voix. Strasbourg, chez Jean Schott, l'an de Jésus-Christ, 1536. Avec privilège, etc. »

(1) Fétis n'en met que 102 ; il dit aussi dans la *Biographie des musiciens* qu'il possède l'édition de 1536 et celle de 1542. Son catalogue ne mentionne qu'un exemplaire de 1536.

L'ouvrage est dédié au magnifique seigneur André Calvo de Milan, qui avait demandé à Luscinius une traduction du livre de Virdung, et qui a sans doute fait les frais de l'édition.

Au verso du troisième feuillet se trouve une gravure sur bois, représentant deux personnages, André Silvanus et Sébastien Virdung; cette même gravure est en tête de l'ouvrage de Virdung ***Musica getutscht*** 1511.

La page suivante porte en titre : « Interlocuteurs du premier dialogue, André Silvanus (1) et Sébastien Virdung, ou si vous aimez mieux Barthélemy Stoffler (2) et Ottmar Luscinius. »

Cet ouvrage est surtout recherché pour les nombreuses gravures sur bois, représentant des instruments de musique du quinzième et du commencement du seizième siècle; ces figures, assez grossièrement exécutées, sont toutes empruntées à la ***Musica getutscht*** de Virdung; il est même à croire que la plupart des bois du livre de Virdung ont servi pour celui-ci. Voici la table de ces figures :

Clavicitherium, *Virginale*, *Clavichordium*, *Clavicimbalum*, *Lyra* (vielle à 4 cordes), *Lutina*, *Trummscheit* (3), *Geigen*, *Grosgeigen* (petits violons ou plutôt rebecs), *Cythara* (petite harpe), *Psalterium*, *Hackbret*, (encore une espèce de Psaltérion commun), *Portativum*, *Positivum*, *Regale* (4), *Organum*, *Bombarde*, *Schalmey* (chalumeau); la famille des flûtes, *Schwegel* (espèce de flûte droite), *Zwerchpfeiff* (flûte traversière), *Ruspfeiff* (sifflet), *Krumhorn*, *Gemsenhorn* (corne de chamois); *Zincken* (cornet dont le son se rapprochait de celui d'une mauvaise clarinette), *Krumhœrner* (tournebouts), *Platerspiel* (espèce de tournebout), *Sackpfeiff* (cornemuse), *Busaun* (trombone) *Feldtrumet* (trompette de campagne ou trompette guerrière), *Clareta* (espèce de trompette), *Thurnerhorn* (trompette dont on se servait au haut des tours), *Cimbala*, *Campano* (cloches), *Incus*, *Mallei* (enclume), tambours et timbales; figures de quelques instruments hébreux, y compris la guimbarde, *Cythara Hieronymi*, *Alia Cythara Hieronymi* (3 espèces différentes de cithares), *Tympanum Hieronymi*, *Psalterium dodecachordum* (deux espèces de

(1) *Glarean*, dans son *Dodecachordon*, page 432, cite une composition de cet André Sylvanus.

(2) Ce Stoffler, de Strasbourg, était un ami de Luscinius; on connaît de lui quelques vers.

(3) Espèce de monocorde dont on tirait du son avec un archet, et qui avait en outre une corde tendue à l'octave supérieure, pour renforcer le son de la corde jouée.

(4) Ces trois derniers instruments sont des variétés d'orgues portatifs.

psaltérions, l'un carré, l'autre triangulaire), *Chorus, Tuba Hieronymi, Fistula Hieronymi, Organum Hieronymi, Cymbalum Hieronymi;* on a peu de renseignements sur ces derniers instruments, soi-disant d'après saint Jérôme (1).

Le second livre renferme la gamme selon Guido d'Arezzo. Page 36, Luscinius dit : « Paul Hofmayer a mis à peu près l'ordre suivant de lettres sur ses tables » : suit la notation allemande par lettres. Page 39, se trouvent les figures des notes, après quoi il y a une espèce de motet *Heylige unbefleckte* (Sainte sans tache) qui reparaît plus loin en tablature. Plus loin on trouve le nom des cordes du luth avec les divisions du manche, des instructions assez développées sur la tablature ; la dernière page de cette division représente deux flûtes douces avec la pose des doigts sur les trous.

La partie suivante (la seule qu'on puisse réellement attribuer à Luscinius), après quelques considérations sur les anciens systèmes de musique, traite des notes (maxime, longue, etc.) et donne leur figure ainsi que celle des pauses ; suivent les ligatures et leurs différentes valeurs, la notation proportionnelle avec les prolations, le chapitre VI parle des points ajoutés aux notes. — Puis viennent les notes accidentelles par augmentation et par diminution. — Des choses qui peuvent surtout conduire à la pratique des sons concordants, parfaits et imparfaits. — Des dissonances. — De l'usage permis de la quarte. — De la composition vulgairement appelée Faux-bourdon. — Des dissonances à éviter. — De la composition des canons.

Luscinius est plutôt un plagiaire de Virdung qu'un traducteur, et pour l'impression de ce livre, Schott de Strasbourg a dû acheter à son confrère de Bâle les bois gravés dont il s'était servi vingt-cinq ans auparavant ; à moins pourtant que ces bois n'aient été achetés à la mort de Virdung (2), qu'on peut placer à l'époque de la publication de Luscinius. C'était donc avec les héritiers de Virdung que Schott a dû traiter, et cela peut d'autant mieux être admis que sur le livre de Virdung il n'y a pas de nom d'éditeur, ce qui fait supposer qu'il l'a publié à ses frais.

Une simple comparaison des figures contenues dans ces deux ouvrages ne laissera aucun doute sur leur identité ; on verra, par exemple, que le *psaltérion* dans Virdung a un défaut du bois à gauche ; le même dé-

(1) Nous les avons cherché en vain dans les plus anciens manuscrits de saint Jérôme, à la Bibliothèque nationale.

(2) Aucun biographe ne donne cette date.

faut se voit dans la figure de Luscinius ; on peut encore comparer les deux timbales, et l'on retrouvera également dans Luscinius le défaut du bois dans le contour à gauche de la première timbale. Dans l'*Organum Hieronymi* de Virdung les tuyaux sont à l'envers, on les a retournés dans Luscinius ; nous pourrions donner les mêmes preuves irrécusables en parlant des exemples de tablature. En un mot, Luscinius a déplacé les figures du livre de Virdung, et les a accompagnées d'un texte latin, dont le fond est emprunté également à Virdung avec quelques changements. Les figures du ménestrel jouant du luth, celle où l'on voit deux mains tendre des cordes, ainsi que quelques flûtes ne sont pas reproduites dans Luscinius, qui, selon nous, ne peut prétendre qu'aux deux commentaires terminant son livre, et qui traitent des éléments de la musique, ce qu'il n'aura pas eu de peine à copier dans les auteurs assez nombreux qui avaient déjà disserté sur toutes ces choses.

Mace (Thomas).

Musick's monument, or a remembrancer of the best practical musick, both divine and civil, that has ever been known, to have been in the world, Divided into three parts, etc., by THOMAS MACE, *one of the Clerks of Trinity Colledge, in the University of Cambridge.*

London, printed by T. Ratcliffe and N. Thompson, for the Author, and are to be sold by himself, at his house in Cambridge, and by John Carr, at his shop at the Middler-Temple gate, in Fleet street, 1676.

In-folio.

Les dix feuillets préliminaires contiennent le titre, des épîtres dédicatoires en vers, une préface moitié prose moitié vers, un remerciement (en vers) aux souscripteurs, les noms des souscripteurs, suivis d'une nouvelle pièce de vers (l'auteur en avait la manie et il l'avoue), une épître aux lecteurs (également en vers), enfin un avertissement (en prose), concernant la valeur et le prix du livre : suivent deux cent soixante-douze pages. En lisant la traduction, ou plutôt une analyse du titre, on aura une idée de ce que renferme le livre de Mace, dont un excellent portrait, d'après Cook, se trouve au commencement.

Voici ce que dit le titre :

« Monument de musique ou souvenir de la meilleure musique prati-

que, sacrée et profane qui ait jamais été connue dans le monde, divisé en trois parties :

1re *Partie.* Sur la nécessité de bien chanter les Psaumes dans les églises paroissiales ou de ne pas chanter du tout. (Il propose l'établissement d'un chœur national, dont on suivrait les traditions.)

2e *Partie.* Traité du noble luth, le meilleur des instruments, et tous ses secrets révélés. — De l'usage du théorbe. — La manière de transposer. — Moyen pour accorder les instruments.

3e *Partie.* La généreuse viole dans son meilleur usage, avec des observations concernant la viole, et la musique en général.

Le traité du luth et du théorbe forme la partie importante de l'ouvrage, et renferme les renseignements les plus complets que nous possédions sur ces instruments aujourd'hui disparus, entre autres sur le double luth à cinquante cordes. On trouve à la page 239 le plan d'une vaste salle de concert; le dessin en est simple et bien ordonné. Le point critiquable est la position des musiciens, placés autour d'une immense table au milieu, combinaison qui de nos jours ne s'adopterait pas volontiers.

Magius (Jérôme).

HIERONYMI MAGII, *De Tintinnabulis, liber postumus. Franciscus Sweertius F. Antwerp. notis illustrabat.*
Hanoviæ, typis Wechelianis, apud Claudium Marnium et heredes J. Aubrii, 1608.

Petit in-8° de quatre-vingt-dix-huit pages avec sept feuillets de table et six gravures sur bois.

Le traité des clochettes de Jérôme Magius a été édité et annoté par Sweert. Magius était un ingénieur dont on peut lire le destin tragique dans la biographie de Fétis. Voici en résumé ce dont traite son livre : Des premiers inventeurs des clochettes chez les anciens; leur usage dans les habitations chez les Romains. — Chez les anciens les heures étaient marquées par des clochettes. — Les prêtres de la déesse de Syrie s'en servaient. — Des sonnettes chez les suppliciés et chez les triomphateurs. — De la cloche qui servait dans les camps. — De la vertu du son de l'airain et des cloches. — Les temples des Turcs et des Grecs n'ont pas de clochettes. — Des tours qu'on bâtissait pour les cloches. — Des carillons. — Des sonnettes aux portes des maisons, leur fabrication et leur suspension, etc.

Marinati (Aurèlien).

La prima parte della somma di tutte le scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali, in modo tale che ciascuno potrà da se introdursi nella Grammatica, Rettorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria et Astrologia, di AURELIO MARINATI, *Dottor di leggi da Ravenna. Al santis. et beatis. Sisto V, Pont. ottimo massimo.*

In Roma, appresso Bartholomeo Bonfadino, 1587.

Petit in-4° de 156 pages.

La musique, à la page 73, est précédée d'une gravure sur bois, ***Musica,*** représentée par une femme, de formes très amples, tenant une espèce de guitare. Ce petit traité a 26 pages, et l'auteur, quoique parlant des sept arts libéraux, c'est-à-dire un peu de tout, s'est contenté sagement de n'indiquer que les principes élémentaires de la musique, tels qu'on les enseignait alors, et ne s'est pas lancé dans des chiffres et des figures géométriques, pour prouver sa science en mathématiques. Après les définitions générales, il parle des notes, des clés, de la main harmonique, du point, de la solmisation par nature et par bémol, des muances, de la façon de composer (ce qu'il fait un peu à la légère) des signes de la musique, de la façon de battre la mesure, de la syncope, etc., du plain-chant, du contre-point, de la façon d'écrire à quatre voix ; des violes et des violons, de la harpe et du monocorde.

Marino.

Dicerie sacre del cavalier MARINO.
In Venetia 1615 (1).

Petit in-12.

Ce volume contient trois *dicerie* ou discours bien distincts, le premier sur la poésie, le second sur la musique, et le troisième sur le ciel. Le plus important, comme longueur, est *la musica, dicerie seconda, sopra le sette parole da Christo in Croce,* car il n'a pas moins de 280 pages ; il est divisé en quatre parties.

(1) Fétis indique une première édition publiée à Turin en 1614 ; celle que nous enregistrons serait alors la deuxième ; nous en avons une autre de 1618, publiée à Vizence.

Après nous avoir appris que toutes ces histoires de l'antiquité ne sont que des inventions et suggestions des démons de l'enfer, Marino parle de la musique céleste, de celle des anges et des dominations, mais vaguement, confusément, comme un homme qui ne l'a pas entendue. Il y est aussi question de la musique de l'univers dans laquelle Dieu chante le soprano, les anges le contralto, les hommes le ténor, et la troupe des animaux la basse ; les clés y sont représentées par les préceptes divins, les lignes des portées par la droiture des lois naturelles, etc., etc. On voit, sans aller plus loin, que ce n'est pas ce livre qui nous renseignera sur la musique, telle que nous l'entendons et la comprenons.

Mattheson (Jean).

Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc. Leben, Wercke, Verdienste, etc., erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von MATTHESON.
Hamburg, in Verlegung des Verfassers, 1740.

Petit in-4°.

« Projet d'une porte d'honneur sur laquelle doivent être représentés la vie, les œuvres, les mérites, etc., des plus vaillants maîtres de chapelle, compositeurs, musicographes, artistes, etc. Projeté pour une exécution ultérieure par Mattheson. Hambourg, chez l'auteur, 1740. »

Cet ouvrage de Mattheson est rare ; il a pour frontispice une gravure sur bois, représentant un arc de triomphe avec des attributs de musique ; 44 pages pour l'introduction, et 444 pages, avec la table. Fétis s'est amplement servi des renseignements biographiques contenus dans ce volume, cependant il a négligé certains noms, comme *Amende,* par exemple, bon musicien, jouant très bien de la trompette, du cor de chasse, de la flûte douce, et même du violon, du hautbois et du basson.

Voici du reste les noms des musiciens que Fétis n'a pas relevés :

Michel Amende. — Martin Arnold. — Jean Bähr. — Frédéric Nicolas Brauns. — Michel Colet. — Jean Conrad Dreyer, né en 1672. — Georges Ferber. — Marsilius Ficinus. — Caspard Forster, le vieux. — Caspard Forster, le jeune. — Jean Francisci. — William Heather, 1662. — Martin Heins. — Melchior Hoffmann. — Paul Homberger. — Conrad Frédéric Hurlebusch. — Gottfried Krause. — Onewald Laurentius. — Georges

Leomann. — Jean Löhner. — Frédéric Oppermann. — Étienne Otto. — Ernest Pape. — Maurice Rachel. — Jean Conrad Rosenbusch. — Balthazar Schmidt. — Gabriel Schütz. — Jacob Balthazar Schütz. — Jean Pierre Schweling. — Günther Schwenckenbacher. — Nicolas Seber. — Pierre Steinbrecher. — Jean Ulrich Steiner, id. Melchior. — Jean Georges Chrétien Störl. — Streudel. — Chrétien Umlaufft. — Jean Guillaume Völker. — Tobie Volckmar. — Hérold Waller. — Jean Waller. — François Tiburce Winckler. — Chrétien Zellinger.

L'auteur de *la Porte d'honneur* ayant été très lié avec Haendel dans sa jeunesse, on comprendra que sa notice sur ce compositeur illustre soit tout particulièrement intéressante. A chaque article, Mattheson indique ses sources qui sont très souvent autographes, c'est-à-dire des renseignements qu'il avait reçus directement.

Les plus importantes biographies du volume sont celles de *Mattheson* lui-même, de *Printz*, de *Telemann*, de *Treu*, de *Lully;* les renseignements sur ce dernier sont entièrement puisés dans l'*Histoire de la musique* par *Bonnet*. Mattheson n'y a ajouté qu'une observation qui tombe à faux complètement. Ainsi, il prétend, tout glorieux de sa trouvaille, que puisque Lully était resté en Italie jusqu'à l'âge de douze ou treize ans, qu'il y avait appris à jouer un peu de guitare, grâce à un moine bienveillant, pas bien fort lui-même, mais dont il avait gardé le souvenir ..... sa musique ne pouvait être qu'italienne et non française : « sa première soupe était italienne et il l'a digérée jusqu'à la fin de ses jours. » Ce sont les expressions de Mattheson. Notre exemplaire de l'*Ehrenpforte* est un don de M. le sénateur Schœlcher.

Mauburnus (Jean).

Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarium meditationum in quo etiam habetur materia predicabilis per totius anni circulum. Recognitum penitus et auctum multis, etc.

Impressum est autem presens opus in inclyta parrhisiorum academia opera Ascensiana, impensis optimorum biblyoholarum (sic) *Joannis Pœrui et Johannis Scabeleri* (*vulgo Wettenschire*), *Anno salutis nostre* 1510. La première édition parut à Bâle en 1491.

In-folio gothique de trois cent quarante-quatre feuillets non paginés, à deux colonnes.

« Rosier des exercices spirituels et des méditations sacrées, dans lequel se trouve même la matière de prédications pour tout le cours de l'année. Revu à fond et augmenté de beaucoup de matières, etc.

« Revu surtout dans le premier et le dernier titre par l'auteur lui-même, lequel dans le cours de sa vie mortelle ne voulut pas être nommé, savoir le vénérable Père *Jean Mauburne*, Bruxellois de naissance, de vie et de profession clerc régulier ou chanoine de l'ordre de Saint-Augustin, dont il observa très fidèlement la règle, d'abord dans le très célèbre monastère du mont Sainte-Agnès, au diocèse de Maestricht, ensuite en France, dans l'abbaye royale de Saint-Séverin près de Château-Landon, dans laquelle il rétablit la discipline régulière qui s'était complètement relâchée depuis de nombreuses années, enfin dans le monastère de Livry dans lequel, après en avoir chassé les mauvaises mœurs, et y avoir placé des hommes observant la vie de chanoine régulier, et avoir vécu quelque temps avec eux, il remplit les fonctions d'abbé et fut honorablement enterré. »

« Cet ouvrage très religieux a été repris aux frais de Jean Partius (Partz) et de Jean Scabelerius, appelé communément Wettenschire.

« Vendu par eux à l'enseigne du Lion d'argent, dans la noble ville de Bâle, au quartier Saint-Jacques, 1510. »

Jean Mauburne, né en 1460, est mort en 1503 à Paris. Il avait appris la musique à la maîtrise d'Utrecht; ce n'est toutefois pas comme musicien qu'il s'est fait connaître : attiré en France pour concourir à la réforme des chanoines réguliers, à Nevers, à Orléans, etc., il fut nommé prieur de l'abbaye de Livry (Seine-et-Oise). Mauburne était lié avec saint François de Paule et correspondait avec Érasme. C'est dans le *Rosetum* qu'il est question pour la première fois de l'*Imitation*, attribuée à Thomas a Kempis. L'auteur parle aussi de la façon de chanter les psaumes et les chants religieux en général.

Le *Titulus quintus, alphabetum* XVIII renferme la *main harmonique* sous le titre de *Chiropsalterium;* quelques pages plus loin on trouve une suite d'instruments de musique, gravés dans le texte : d'abord la *coquille* dont Mercure tira des sons, grâce aux filaments de la bête desséchée, qui faisaient fonctions de cordes. — Une petite dissertation sur le *chant d'église.* — *L'orgue* (portatif) servant à la louange de Dieu. — Le *tambour,* monté avec la peau d'un ânon *mort* (sic). — Le *Psaltérion,* dont les cordes sont faites d'un alliage d'or et d'argent. — *La cithare.* — La *buccine* et la *trompette,* cités dans l'Exode et Esdras; la buccine servant à la guerre et la trompette pour l'entrée

des rois ; il y en avait en corne, en cuivre, en argent : Les trompettes en corne signifiaient les vierges, les trompettes en laiton, les martyrs, et les trompettes en général désignaient les apôtres. — *Le litus*, cor un peu recourbé dont se servaient les augures. — *La lyre*, ou plutôt la viole. — *La vielle.* — Les *cymbales* signifiaient la voix de l'église triomphante.

Au *titulus* XI il y a une hymne notée.

Meibomius (Marc).

Antiquæ musicæ auctores septem, græcæ et latinæ, MARCUS MEIBOMIUS *restituit ac notis explicavit.*
Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium, 1652.

Deux vol. in-4°.

« Les sept auteurs de l'ancienne musique grecque et latine restitués et accompagnés de notes explicatives par Marc Meibaum. »

PREMIER VOLUME.

1° *Aristoxène.* Trois livres sur les éléments de la musique.
2° *Euclide.* Introduction harmonique.
3° *Nicomaque* le Gérasénien, pythagoricien. Manuel d'harmonie.
4° *Alypius.* Introduction à la musique.
5° *Gaudence,* philosophe. — Introduction harmonique.
6° *Bacchius* l'ancien. Introduction à l'art musical.

SECOND VOLUME.

7° *Aristide Quintilien.* — Trois livres sur la musique.
Martianus Capella. — Neuf livres sur la musique (1).

La traduction latine est en regard du texte grec, avec de nombreuses notes de Meibomius. L'ouvrage est dédié à la reine Christine de Suède. Notre exemplaire provient de M. Choron, et avait appartenu, avant lui, au célèbre géomètre, le comte Louis de Lagrange.

(2 exemplaires.)

Mengoli (Pierre).

Speculationi di musica, dedicate all' Em. e Rec. Sig. Card.

(1) Voir chacun de ces auteurs à leur nom.

Azzolini, da PIETRO MENGOLI, *Dottor dell' una e l'altra legge, e di filosofia Collegiato, Prior di S. Maddalena, e publico professor di scienze mecaniche nello studio di Bologna.*
In Bologna, per l'herede del Benacci, 1670.

In-4°.

Ces observations sur la musique ont 295 pages, précédées de douze feuillets, qui renferment entre autres une histoire naturelle de la musique, ou plutôt du son en huit pages.

Voici à peu près ce que contient ce traité de mathématiques musicales : Description de l'oreille, du son, de l'ouïe, deux sons entendus à la fois ; des intervalles, de leur relation avec le sens et l'âme, etc., etc. Le vrai titre de ce livre devrait donc être *Traité de mathématiques*, car à l'exception de la partie qui traite de l'oreille, tout le reste n'est que chiffres, logarithmes, équations, etc. Cela soit dit pour épargner du temps aux musiciens, qui ne trouveraient pas dans tout ce livre une seule note musicale : nous nous rappelons à peine si les notes de l'hexacorde qu'on pratiquait alors, y sont seulement nommées.

Mersenne (Marin).

F. MARINI MERSENNI, *ord. min. S. Francisci de Paula Quæstiones celeberrimæ in Genesim, cum accurata textus explicatione, in hoc volumine athei et deistæ impugnantur et expugnantur et Vulgata editio ab hæreticorum calumniis vindicatur, Græcorum et Hebræorum musica instauratur, etc.*
Lutetiæ Parisiorum, sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1623.

In-fol.

« Fr. Marin Mersenne, de l'ordre des Minimes de saint François de Paule. Questions très célèbres sur la Genèse, avec une explication approfondie du texte. — Dans ce volume, les athées et les déistes sont combattus et défaits, la Vulgate est vengée des calomnies des hérétiques ; la musique des Grecs et des Hébreux est restituée, etc. »

Ce gros volume a douze feuillets préliminaires ; il est imprimé à deux colonnes, et la pagination va jusqu'à 1916, sans compter dix-huit feuillets de table ; il est suivi de *Observationes et Emendationes ad Fr. Georgii Veneti problemata*, etc. complément de 439 pages.

C'est à partir de la page 1514 que Mersenne parle de la musique des

Hébreux et des Grecs, en citant à peu près tous les auteurs anciens qui ont dit un mot sur la musique. On voit à la page 1527 une belle planche gravée de la *Cithara nova et antiqua*, puis à la page 1634 une suite de psaumes à quatre et à cinq voix imprimés par Pierre Ballard, et enfin à partir de la page 1590, un traité sur la prosodie hébraïque et grecque. Dans les *Parolipomènes* qui terminent le volume il est également parlé de la musique grecque.

Mersenne.

Traité de l'harmonie universelle, où est contenue la musique théorique et pratique des anciens et modernes, avec les causes de ses effets, enrichi de raisons prises de la philosophie et des mathématiques, par le sieur de SERMES.

Paris, par Guillaume Baudry, rue des Amandiers, près le collège des Grassins, 1627.

Petit in-8°.

La dédicace est adressée à *monsieur de Refuge*, conseiller du Roy en sa cour de parlement. Suit une *Préface au lecteur*, puis le *Sommaire des seize livres de la musique,* une *Préface du premier livre* et la *Table des théorèmes du premier livre.* Le volume a 477 pages, de plus l'errata et le privilège (1).

L'auteur considère plus particulièrement la musique au point de vue philosophique (partant peu pratique) : il dit dès le premier théorème qu'elle est une partie des mathématiques. On y trouve, à la page 93, *l'introduction à la musique, composée par Bacchius*, auteur grec. — *Règles générales pour composer toutes sortes de pièces. — La main de Guidon Arétin; son explication et sa démonstration. — Les huit tons de l'Église comparés avec les douze modes de la musique;* deux feuillets non paginés renferment des exemples des douze modes, à deux parties. *Livre second de l'harmonie universelle, où l'harmonie de toutes les parties du monde est expliquée tant en général qu'en particulier par le sieur de Sermes. Epistre à monsieur Coutel, conseiller du Roy en sa cour des aydes. — Préface du second livre. — Table des théorèmes du second livre;* tout cela en dix feuillets, puis la pagination reprend à 305.

(1) La description de ce volume donnée par Fétis est fautive, elle a été évidemment faite d'après un exemplaire incomplet.

Le titre de ce second livre semblerait indiquer suffisamment ce qu'il renferme, mais on ne se douterait pas, par exemple, que les consonances peuvent être comparées aux cieux et aux planètes, à cause de leurs dispositions, de leurs aspects, de leurs grandeurs, de leurs distances et de leurs mouvements. Et pour compléter l'éducation du lecteur, l'auteur ajoute encore : « Si nous voulions que les planètes fissent toutes les parties d'un concert, il faudrait accommoder la basse à Saturne et à Jupiter, la taille (le ténor) à Mars, la haute-contre (l'alto) à la terre, et le dessus à Mercure, parce qu'il est plus vite, et a une plus grande étendue que les autres ; » suivent des notations comme exemple. A la page 415 Mersenne examine très sérieusement l'harmonie que le fantasque Robert Fludd place dans le monde spirituel, céleste, élémentaire, et reproduit son système architype, angélique, céleste, etc. L'ouvrage finit par la description du temple de Salomon qui, à ce qu'il paraît, avait aussi de l'analogie avec les consonances et les concerts de la musique.

Mersenne.

Questions harmoniques, dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences, à Paris, chez Jaques Villery, 1634.

Petit in-8°.

Le livre n'a point de nom d'auteur, le privilège l'appelle le révérend père M. R. M.

Mersenne a donné comme avant-coureurs de son grand ouvrage l'*Harmonie universelle*, différents volumes qu'il y a utilisés ; celui-ci est de ce nombre.

La plupart des questions traitées par Mersenne sont assez bizarres ; ainsi on lit page 9 : « L'on voit peu d'honnêtes gens qui s'emploient à ce métier (celui de musicien), qui est si infâme et si décrié, que ceux qui savent la musique n'osent le confesser dans la compagnie des hommes savants sans rougir de honte, ou sans passer pour des hommes de peu de jugement ; » puis à la page 27 : « La musique a encore ce malheur qu'elle excite au mauvais amour et à plusieurs inclinations vicieuses; de là vient que la plupart des musiciens sont débauchés, et qu'ils sont merveilleusement présomptueux, quoiqu'ils ne sachent rien. »

Page 119 : « L'ivrognerie est tellement attachée à ce métier, que je ne m'étonne pas si les poètes ont fait Bacchus si grand ami de la mu-

sique. » Enfin une jolie question est encore celle-ci, page 170 : « A savoir si les musiciens savent mieux juger de la musique que les ignorants ? » — Mersenne donne l'avantage à ces derniers, leur sentiment étant complètement dégagé de tout système d'école.

Le père Minime fait de son mieux pour répondre aux questions qu'il pose ; mais la vérité est qu'il ne résout pas toujours les difficultés d'une façon très concluante.

Mersenne.

Les Préludes de l'harmonie universelle ou questions curieuses, utiles aux prédicateurs, aux théologiens, aux astrologues, aux médecins et aux philosophes par L. P. M. M., à Paris, chez Henry Guenon, 1634.

Petit in-8°.

La dédicace à monsieur de Bourges, conseiller du roi, porte la signature de *Mersene* (sic).

La science de ce religieux est incontestable, mais il s'y mêle des idées si bizarres, qu'on est obligé, forcé d'en mettre quelques-unes au compte de l'époque où il écrivait ; à commencer par la première question de ce livre : « Quelle doit être la constitution du ciel, ou l'horoscope d'un parfait musicien ? » Du reste, après avoir donné pendant trente quatre pages toutes sortes d'horoscopes d'un parfait musicien, l'auteur nous déclare qu'il n'y a point de certitude dans ces horoscopes, et nous mène ainsi jusqu'à la page 109, discutant et prouvant que les trois maisons de la triplicité ne sont établies par aucune démonstration ou raison qui puisse persuader de la vérité de ce que les astrologues disent de ces trois domiciles. Le reste du volume parle du tempérament du parfait musicien, s'il doit être sanguin, flegmatique, bilieux ou mélancolique, etc. Il demande encore pourquoi les Grecs ont usé plutôt du tétracorde que du pentacorde ou de l'hexacorde, etc.

Les *Préludes* sont précédés de différents traités qui, malgré leurs paginations séparées, ont cependant été publiés en même temps : *les questions théologiques, physiques, morales et mathématiques.*

A la page 214, on trouve *la Sentence contre Galilée et contre ses Dialogues du mouvement de la terre*, document des plus intéressants. Le second traité renfermé dans ce volume s'appelle *Les méchaniques de Galilée, mathématicien et ingénieur du duc de Florence.* 88 pages.

Mersenne.

F. MARINI MERSENNI, *Harmonicorum libri, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus : de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis.*

Ad Henricum Mommorum.

Lutetiæ Parisiorum, sumptibus Guillielmi Baudry, via Amygdalina, 1635.

In-fol.

« *Fr. Marin Mersenne.* Livre des harmoniques, dans lesquels il est traité de la nature, des causes et des effets des sons, des consonances, des dissonances, des raisons, genres, modes, chants, de la composition et des instruments harmoniques de tout l'univers. — A Henri Monmaur.

Paris, chez Guillaume Baudry, rue des Amandiers. »

Cet ouvrage a 5 feuillets liminaires avec le titre, suivis de 184 pages pour la 1re partie et 168 pour la seconde. L'auteur traite des matières annoncées par son titre, et donne à la page 149 un *Vexilla Regis* à quatre voix. La seconde partie, consacrée aux instruments, présente plus d'intérêt. Ce sont au reste les mêmes figures imprimées dans l'*Harmonie universelle* de cet auteur. Le texte et la disposition, ou la suite des instruments n'est pas la même dans ces deux ouvrages; mais nous le répétons, les mêmes planches gravées, les mêmes bois et les mêmes exemples ont servi aux deux publications. L'*Harmonie universelle* renferme une figure de vielle en plus, c'est peut-être la seule observation à faire.

Le Conservatoire possède un exemplaire de l'édition de 1636, et un troisième exemplaire de l'édition de 1648; tous les trois ont la signature et marque du libraire Guillaume Baudry. Sauf le déplacement du nom de l'auteur et le changement de date, le titre est le même dans les trois éditions; le contenu en est également le même.

Mersenne.

Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvements, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes

d'instruments harmoniques, par F. MARIN MERSENNE, *de l'ordre des minimes.*

A Paris, chez Sébastien Cramoisy, imprimeur ordinaire du Roy, rue St-Jacques, aux Cigognes, 1636 *et* 1637.

Deux vol. in-fol.

Titre, 10 feuillets liminaires, dont l'un contient une gravure, 228 pages.

L'ouvrage est dédié au prince Louis de Valois, comte d'Alais, etc.

Livre I^er^. — *De la nature et des propriétés du son.*

Livre II. — *Du mouvement des corps.*

Livre III. — *Du mouvement et du son des cordes.*

Après ces trois livres, la pagination recommence de 1 à 36. Ce fascicule renferme un *Traité de mécanique,* suivi à son tour de :

Traité des instruments à chordes et des instruments à vent. Dédicace à M. de Refuge, préface, et 412 pages.

Dans le premier livre sont contenues les démonstrations géométriques pour la division du monocorde, etc. La proposition XI est assez bizarre : « Déterminer le nombre des aspects dont les astres regardent la terre, et les consonances ausquelles ils respondent. »

Le livre second traite du luth et du théorbe, avec de belles figures, et de bons enseignements pratiques pour jouer ces instruments. A la page 90 est une chanson à 4 voix d'Antoine Boesset, la même en tablature, reproduite aussi pour voix seule et luth ; suivent des pièces en tablature de luth par Ballard, Mezangeau, Chancy, Boesset. Traité de la mandore et de la guitare, avec quelques exemples ; le cistre et le colachon.

Vient le tour de l'épinette, du clavecin, du manichordion. Mersenne donne le résultat de ses expériences sur les cordes d'or, d'argent, de cuivre et autres métaux qui peuvent servir pour l'épinette. Puis il passe à la harpe, aux lyres de l'antiquité, au psaltérion, en y joignant (ce qui n'est pas leur place) les régales de bois, les claquebois, patouilles et échelettes.

Le quatrième livre est consacré aux violons, aux violes, aux basses de viole ; à la lyre (instrument à archet), à la vielle et à la trompette marine, qui est également un instrument à archet.

Au cinquième livre, nous trouvons les instruments à vent : la flûte de Pan, le chalumeau, la famille des flûtes, droites et traversières, les trompes ou cors de chasse, les trompettes avec leurs sonneries d'ordonnance, la sacquebute ou trompette harmonique (trombone), les cor-

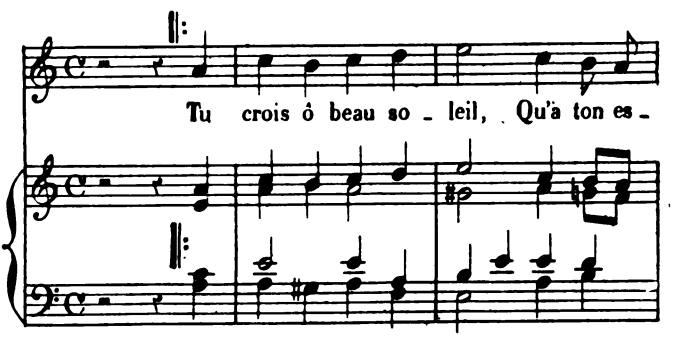
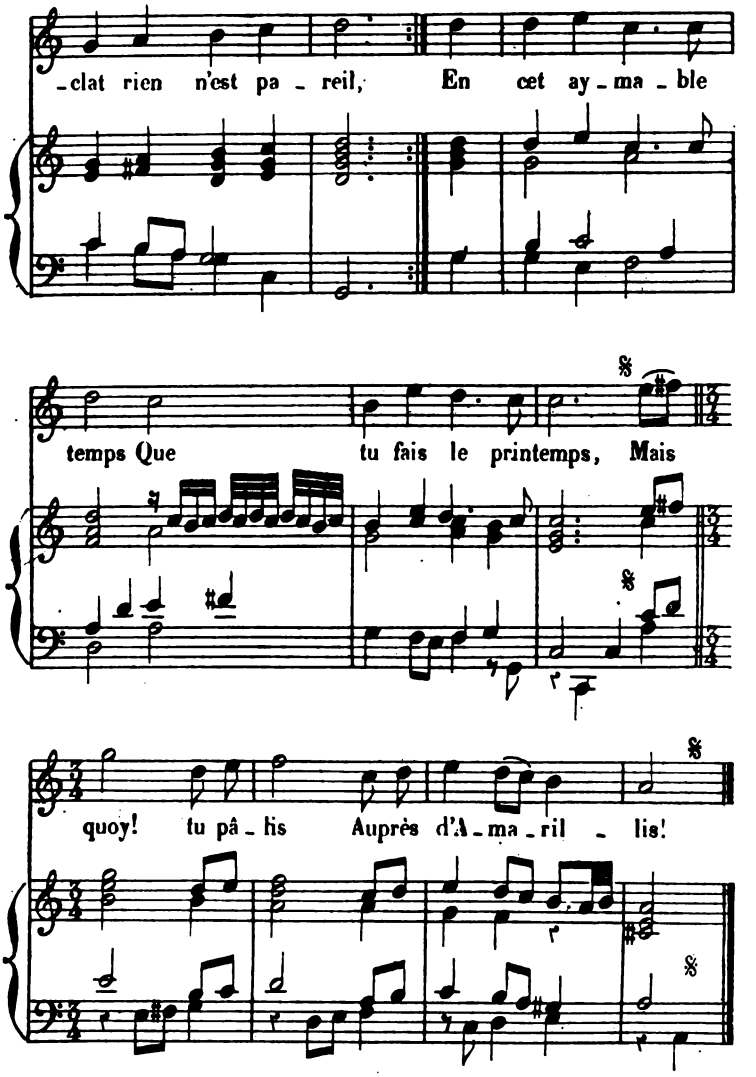
nets à bouquin, le serpent, la chalemie ou cornemuse, la musette, le tournebout, la famille des hautbois, les bassons, fagots, courtaux, cervelats.

Le sixième livre traite de l'orgue *in extenso*.

Au livre septième sont les instruments à percussion, les cloches, grandes et petites, jusqu'aux carillons, les castagnettes, les cymbales, la trompe, gronde, ou rebube (guimbarde), enfin les tambours, qui ferment la marche. Ces divers traités sont enrichis de figures d'instruments, pour la plupart fort curieuses ; il y a également de nombreux exemples notés, et surtout beaucoup de chiffres et de figures géométriques.

Quant à la musique notée, le quatrième livre fournit une fantaisie à cinq parties d'instruments à cordes de Henry le jeune ; une autre à six violes par un *joueur de viole anglais*. Au cinquième livre il y a un vaudeville à 4 flageollets, une gavote à quatre flustes douces (droites), un air de cour à quatre pour les flustes allemandes (traversières) ; les sonneries d'ordonnance des trompettes sont suivies d'une chanson à trois parties pour les cornemuses. Au sixième livre on trouve la chanson de Louis XIII : *Tu crois ô beau soleil*, harmonisée par le sieur de la Barre, épinette et organiste du Roy et de la Reyne (1). (Voir la planche de musique.) La pagination recommence au livre septième : *Des instruments à percussion*, et s'arrête à 79.

Ce septième livre contient la vie du musicien Jacques Mauduit, avec un *Requiem* à cinq voix, de sa composition.

CHANSON de LOUIS XIII

(1) Cette chanson à quatre voix a été reproduite dans la *Musurgia* de Kircher (1650), et en dernier lieu dans le premier volume des *Échos du temps passé*, *J. B. W.*

Seconde partie de l'harmonie universelle, contenant la pratique des consonances et des dissonances dans le contre-point figuré, la méthode d'enseigner et d'apprendre à chanter, l'embellisse-

ment des airs, la musique accentuelle, la rythmique, la prosodie et la métrique française, la manière de chanter les odes de Pindare et d'Horace, l'utilité de l'harmonie, et plusieurs nouvelles observations, tant physiques que mathématiques, avec deux tables, l'une des propositions, et l'autre des matières.
A Paris, Pierre Ballard, imprimeur de la musique du Roy, 1637.

Ce second volume in-folio se compose de 16 pages préliminaires, y compris le titre, et 442 pages. Il est dédié à Monsieur Nicolas Claude Fabry, sieur de Peiresc et de Collas, baron de Rians, etc.

Livre Ier. — *Des consonances.*
Livre II. — *Des dissonances.*
Livre III. — *Des genres, des espèces, des systèmes et des modes de la musique.*
Livre IV. — *De la composition de musique.*
Le livre V continue le traité du contre-point et de la composition.

Il renferme des exemples intéressants à consulter, entre autres le Psaume 146, poésie de Habert, mis en musique dans les douze modes et à deux parties par Racquet, organiste de Notre-Dame de Paris; une Fantaisie instrumentale à quatre parties du sieur de Cousu, chanoine de Saint-Quentin; des canons de Coffin, de la Charlonière, de Claudin.

Au livre VI, *De l'embellissement des chants*, on peut lire, page 411, des airs de Boesset, de Moulinié, une ode de Pindare, une ode d'Horace, etc.

Nouvelle pagination pour les *Traités de la voix et des chants*, dédiés à Monsieur Hallé, seigneur de Boucqueval. Dédicace, préface, errata, et 180 pages.

On lit cette singulière proposition à la page 53 : « Expliquer comment l'asnesse de Balaam et le serpent d'Edem ont parlé, et de quelle manière Dieu ou les anges peuvent parler. »

Aux pages 109 et 110 on voit de curieux chiffres, résumant les combinaisons des sons qu'on peut produire depuis 23 jusqu'à 64. La proposition IX qui suit, détermine *combien l'on peut faire de chants ou d'airs différents avec six notes, en gardant la même mesure;* quatre pages in-folio sont couvertes de cette vétille musicale. Les notes marginales (manuscrites) d'une certaine importance à la p. 153 nous paraissent de la main de Mersenne.

Les différentes sortes de *danses* sont expliquées à partir de la

page 163; on trouvera là des détails fort intéressants sur les anciens airs de danse, avec des notations musicales.

Le fascicule de 68 pages qui vient après a pour titre : *De l'utilité de l'harmonie et des autres parties des mathématiques.* Le suivant : *Nouvelles observations physiques et mathématiques* n'a que 28 pages.

La fin du volume est consacrée à la *Table des propositions des dix-neuf livres de l'Harmonie universelle*, et à la *Table des matières*, par lettres alphabétiques. On trouve rarement les fascicules de cet ouvrage reliés dans l'ordre indiqué par la table, notre exemplaire en est une preuve, et nous avons vérifié ce fait sur d'autres exemplaires : ce qui est plus important et plus rare, c'est de trouver des exemplaires aussi complets.

Missale Romanum *noviter impressum ordine quodam miro ad facillime omnia quæ suis pauca fiunt : quæ in ipso ad alias paginas remittuntur invenienda, et missæ fere omnes habentur in suis locis completæ et integræ paucis exceptis quæ in promptu haberi possunt, adeo ut sacerdos quilibet quantuscumque inexpertus, absque alicujus ductu, missas omnes immediate et absque præmeditatione aliquâ invenire poterit, doctus vero ab omni inquisitionis onere liber ad altare ex abrupto accedere possit.* 1521.

Ad finem :

Impressus Venetiis, in edibus Jacobi de Leucho, 1520.

Petit in-4°.

« Missel Romain, nouvellement imprimé dans un ordre admirable, pour faire trouver toutes les choses qui se disent rarement et qui sont renvoyées à d'autres pages, contenant presque toutes les messes, complètes et entières à leur place, excepté peu de passages qu'on peut avoir sur-le-champ, de telle sorte que n'importe quel prêtre quelque inexpérimenté qu'il soit, sans l'aide de personne, puisse trouver immédiatement et sans aucune préméditation toutes les messes, et que le prêtre instruit puisse à l'improviste monter à l'autel, débarrassé de la fatigue de toute recherche. »

Imprimé en rouge et noir, avec de nombreuses notations ; volume d'une conservation irréprochable, provenant de M. Vincent de l'Institut.

Monserrate.

Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del canto llano, dirigida a la purissima virgen Maria madre de Dios, y Señora nuestra, compuesta por ANDRES DE MONSERRATE, *de nacion Catalan, capiscol de la iglesia parrochial del glorioso obispo y confessor S. Martin de Valencia.*

Anno 1614, *en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martin.*

Petit in-4°.

« La science brève et succincte des difficultés qui se présentent dans la musique pratique du plain-chant, dédié à la très pure Vierge Marie, mère de Dieu et notre souveraine, composé par *André de Monserrate*, Catalan, chantre de l'église paroissiale du glorieux évêque et confesseur saint Martin de Valence.

A Valence, chez Pierre Patrice Mey, près de l'église Saint-Martin. »

Après les approbations et des vers à Apollon (avec sa réponse) et une première préface au lecteur, il y en a une seconde adressée aux commençants qui veulent se livrer à l'étude de la musique et du plain-chant; suit la liste des auteurs consultés et cités, dont quelques-uns nous sont inconnus, comme Rosetus, Luxbella, Touar ou Tovar, etc. Quant au Gonzalo Martinez de Bizcargui, il est essentiel de ne pas le confondre avec le Jean Martinez mentionné par Fétis.

Après quelques préceptes élémentaires, Monserrate parle du chœur ecclésiastique; de l'origine du plain-chant; des notes de la gamme et des signes qu'on emploie; de l'hexacorde; des trois façons de chanter, par nature, par bémol et par bécarre; des clés, des muances avec de nombreux exemples explicatifs; des intervalles; observations sur la quinte, la quarte, l'octave et les finales; des tons; de la psalmodie; observations particulières sur le cinquième et le sixième ton; à propos du bémol et du bécarre, l'auteur cite Luxbella (un inconnu pour nous), puis il est question de la valeur des notes et des ligatures, des quatre et cinq lignes, des guidons, etc. Le dernier chapitre est consacré aux trois genres employés en musique diatonique, chromatique et enharmonique.

Morley (Thomas).

A plaine and easie introduction to practicall musicke, set downe

in forme of a dialogue, divided into three parts. The first teacheth to sing, with all things necessarie for the knowledge of pricktsong. — The second treateth of descante, and to sing two parts in one upon a plainsong or ground, with other things necessarie for a Descanter. — The third and last part entreateth of composition of three, foure, five or more parts, with many profitable rules to that effect; with new songs of 2, 3, 4 *and* 5 *parts. By* THOMAS MORLEY, *Batcheler of musicke, and one of the gent, of her maiesties Royall Cappell.*
Imprinted at London by Humfrey Lownes, dwelling on Bredstreet hill at the signe of the star, 1608.

In-folio de 183 pages et 18 feuillets supplémentaires.

« Simple et facile introduction à la musique pratique écrite en forme de dialogues, divisée en trois parties. La première enseigne à chanter, avec toutes les choses nécessaires pour la connaissance du solfège. La seconde traite du contre-point, et de la façon de chanter ou improviser deux parties sur le plain-chant ou basse continue, avec d'autres choses nécessaires à un chantre. La troisième et dernière partie traite de la composition à 3, 4, 5 parties ou plus, avec de très profitables préceptes sur ce sujet, et avec de nouveaux chants à 2, 3, 4 et 5 parties, par Thomas Morley, bachelier en musique et l'un des gentilshommes de la chapelle royale de Leurs Majestés.

A Londres chez Homfroy Lownes. »

D'après Fétis cette seconde édition n'en est pas une; elle est en tout semblable à la première, de 1597, dont on a seulement changé le frontispice. Morley a dédié son ouvrage à son maître William Birde.

La première partie, ainsi que le titre l'annonce, donne les notions élémentaires de la musique, la gamme (l'hexacorde) avec des exercices, la figure et la valeur des notes, les ligatures, temps parfaits et imparfaits avec une table explicative, et des exemples notés à plusieurs voix; les notations proportionnelles, prolations, etc., également avec des exemples à deux et à trois voix, dont quelques-uns se trouvent dans Aron, Glarean, Zarlino, Ornitoparchus, etc. J'ai rarement trouvé des traités aussi clairs parmi les contemporains de Morley.

Dans la deuxième partie, l'auteur entreprend le déchant ou contre-point qu'on improvisait sur la basse ou plain-chant.

Il s'y trouve également des notions sur le contre-point à trois et à

quatre parties, et ce qui rend ce chapitre d'autant plus utile et pratique, c'est qu'il y a de nombreux exemples notés.

La troisième partie (de la composition) complète la précédente partie ; on y traite du contre-point fleuri, et l'auteur enseigne la manière d'écrire à quatre, à cinq et à six voix. Puis viennent les canons, y compris les énigmatiques, les rétrogrades, etc. Une assez longue péroraison termine le traité, suivent enfin les feuillets annoncés, renfermant des *Canzonnettes* italiennes ou madrigaux à quatre et à cinq voix, d'autres avec paroles latines et enfin une espèce de berceuse à trois voix, texte anglais, un *Domine fac mecum,* un *Agnus Dei* à quatre voix, et des annotations sur l'œuvre entière. A la dernière page sont énumérés les auteurs cités, et cette longue liste est véritablement d'un grand intérêt.

(Exemplaire Gaspari, avec des réparations mal faites.)

Musicæ Rudimenta *latino-belgica ex prolixioribus musicorum præceptis excerpta, in usum illustris gymnasii Geldro-Velavici, quod est Harderwici.*
Editio secunda, recognita et aucta.
Amstelodami, apud Johannem Janssonium, 1645.

In-4°.

« Rudiments de musique latins-hollandais extraits des préceptes plus étendus des musiciens, à l'usage de l'illustre gymnase de Gueldre, c'est-à-dire d'Harderwyk. »

Ce traité élémentaire et anonyme commence par la phrase invariable : *musica est ars bene canendi,* qui, il faut en convenir, est fort loin de la définition de la musique, au temps où nous vivons.

Le compilateur traite des clés, du chant, des notes, des mutations, du temps, de la valeur des notes, des silences, des signes, des différentes voix, du canon ou de l'imitation.

A la fin on trouve les onze règles de Sethus Calvisius sur la manière de chanter, ajoutées en guise d'appendice.

Ce petit traité concis et clair, où le latin est en regard du texte hollandais, a dû rendre bien plus de services que beaucoup de gros volumes que nous avons décrits.

Nassarre (Pablo).

Escuela musica, segun la practica moderna, dividida en primera,

y segunda parte. Esta primera contiene quatro libros, El primero trata del sonido armonico, de sus divisiones, y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la iglesia, y del provecho espiritual que produce. El tercero, del canto de organo, y del fin, porque se introduxo en la iglesia, con otras advertencias necessarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido a sonido: de las que ha de llevar cada instrumento musico: y las observancias, que han de tener los artifices de ellos; su autor el Padre Fr. PABLO NASSARRE, *organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Y lo dedica su prelado, al ilustrissimo señor D. Manuel Perez de Araciel, y rada, arzobispo de Zaragoza, del Consejo de su Magestad, etc.*

En Zaragoza : pour los herederos de Diego de Larumbe, anno 1724.

2 volumes in-folio.

« École de musique, selon la pratique moderne, divisée en première et en seconde partie. Cette *première* contient quatre livres ; le premier traite du son musical, de ses divisions et de ses effets ; le second, du plain-chant, de son usage à l'église, et du bien spirituel qu'il produit; le troisième, de la musique mesurée, de son but, pourquoi on l'a introduite dans l'Église, avec d'autres observations nécessaires ; le quatrième, des proportions, leur relation d'un son à un autre, de celles que doit avoir chaque instrument musical, et des soins que doivent avoir ceux qui les construisent, par le *père François Pablo Nassarre*, organiste du couvent royal de Saint-François de Saragosse. Il dédie son livre à son supérieur, à l'illustre seigneur D. Manuel Perez de Araciel, archevêque de Saragosse, du conseil de Sa Majesté, etc.

Avec permission : à Saragosse, pour les héritiers de Diego de Larumbe, anno 1724. »

Nassarre, d'après Farrenc, était aveugle depuis l'âge le plus tendre, ce qui ne l'empêcha point de devenir un des plus célèbres organistes qu'ait produit l'Espagne.

L'art musical dans ce pays doit beaucoup à cet éminent professeur, car outre son mérite comme organiste, il possédait encore une doctrine claire, une vaste érudition, une bonté et une patience dignes des

plus grands éloges. Il forma d'excellents élèves, parmi lesquels on distingue D. Joaquin Martinez Roca qui fut premier organiste de la cathédrale de Tolède.*

Pour en revenir à l'*Escuela musica*, le premier volume porte la date de 1724 et le second celle de 1723; ce doit être une faute d'impression; toutes les approbations sont de 1722 et de 1723, la publication est sans doute de 1724; la supposition d'une édition en 1723 et d'une autre en 1724 est peu admissible. Le premier volume se compose de 14 feuillets préliminaires et de 511 pages y compris la table.

Le second volume a six feuillets préliminaires et 506 pages.

Cette œuvre traite de toutes les matières les plus importantes de l'art, depuis les principes élémentaires jusqu'à la composition.

Comme tout bon religieux doit le faire, Nassarre parle d'abord de la musique divine, puis vient le tour de la musique humaine, du son, de la voix, de la mélodie.

Le plain-chant est traité dans le livre second, avec quelques renseignements historiques; les modes paraissent dans le troisième livre, qui s'occupe non seulement du plain-chant, mais aussi de l'orgue; le quatrième livre est presque entièrement consacré aux proportions.

Le second volume s'occupe plus spécialement du contre-point et de la composition, y compris les instructions nécessaires pour devenir un parfait organiste, enfin les règles et proportions que l'on doit observer dans la construction des orgues, des insruments à cordes et des instruments à vent.

Les écrivains qui ont affirmé que le traité de contre-point publié par Fux en 1725 est le premier qui, par rapport à la pratique bien ordonnée, ait paru en Europe, ne connaissaient certainement pas celui de Nassarre, sans quoi ils auraient confessé que cette gloire appartenait au savant organiste espagnol. Ils auraient vu également dans cet ouvrage l'état brillant de la science de l'organiste à cette époque. Dans différentes parties de son ouvrage, Nassarre parle des organistes que possédait l'Espagne aux dix-septième et dix-huitième siècles, et bien qu'il ne les nomme pas, son témoignage n'en est pas moins respectable. Il dit de quelques-uns qu'ils étonnaient quand ils jouaient dans le genre fugué.

Negri (César).

Nuove Inventioni di Balli, opera vaghissima di Cesare Negri,

milanese, detto il Trombone, famoso et eccellente professore di ballare; nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, et di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze et gratie d'amore.

Convenevoli a tutti, cavalieri et dame, per ogni sorte di ballo, balletto, et brando d'Italia, di Spagna et di Francia. Con figure bellissime in rame, et regole della musica, et intavolatura, quali si richieggono al suono et al canto. Divisa in tre trattati.

Al potentissimo et catholico Filippo terzo Re' di Spagna.
In Milano, appresso Girolamo Bordone, 1604.

In-fol.

« Nouvelles inventions de ballets, ouvrage très agréable de *César Négri* de Milan, surnommé le Trombone, fameux et excellent professeur de danse ; dans lequel on donne les vrais moyens de bien supporter la vie, et de s'accommoder avec gentillesse dans les mouvements aux civilités et grâces d'amour ; convenant à tous les cavaliers et dames pour toutes sortes de danses, petit ballet, branles d'Italie, d'Espagne et de France ; avec de belles figures gravées en taille douce ; des règles pour la musique avec la tablature, qui appellent le son et le chant ; divisé en trois traités.

Au très puissant et catholique Philippe III, roi d'Espagne.

A Milan, chez Girolamo Bordone, 1604. »

Les cinq premiers feuillets renferment le titre, la dédicace au roi, des sonnets et des madrigaux au roi, à la reine, à César Négri, la table et un portrait de l'auteur, à l'âge de soixante-cinq ans, par L. Palaviccino. Suivent 296 pages avec de nombreuses figures gravées et des airs en notation ordinaire et en tablature de luth.

Comme une des curiosités de ce livre, il faut citer les 15 pages in-folio, renfermant les noms des seigneurs et nobles dames de Milan qui ont paru dans les ballets à différentes époques.

La bibliothèque du Conservatoire possède deux exemplaires de ce curieux ouvrage.

Nicomaque.

Auteur grec qui a écrit sur la musique, né à Gérase, et ayant vécu dans le deuxième siècle ; voilà à peu près les renseignements qu'on a

sur lui. Toute l'œuvre de Nicomaque n'est pas venue jusqu'à nous; ce ne sont donc que des fragments. Le traité que Meibomius a traduit en latin, et qui se trouve également parmi les auteurs grecs traduits en français par Villoteau, a pour titre : ***Manuel de l'harmonique***, dont l'auteur donne lui-même le sommaire suivant : 1° Ce traité est un commentaire abrégé sur les éléments harmoniques (sorte de prologue). — 2° Des deux espèces de voix, continue et disjointe. — 3° La première musique qui tombe sous nos sens est celle des planètes, puis on examine celle des hommes, faite à l'imitation de la première. — 4° La science des sons se démontre par les nombres. — 5° Pythagore a établi l'harmonie appelée diapason (octave) en ajoutant une huitième corde à la lyre. — 6° Comment les rapports mathématiques ou numériques des sons ont été découverts. — 7° Division du diapason (octave) dans le genre diatonique. — 8° Explication de ce qui a été dit dans le *Timée* (de Platon) sur l'harmonique. — 9° Témoignage d'après Philolaus. — 10° Application des rapports arithmétiques aux sons. — 11° Du double diapason (double octave) suivant le genre diatonique. — 12° Progression et division des sons dans les trois genres.

Une traduction française de Nicomaque a été faite récemment par M. Ruelle, qui y a donné quelques nouveaux fragments de Nicomaque, relatifs à l'harmonique. Paris, 1881.

Nierop.

Wis-konstige Musyka: vertoonende de oorsaecke van't geluyt, de redens der Zangktoonen telkonstigh uytgereeckent, ende het maken en stellen der Speeltuygen, etc., door DIRCK REMBRANTZ VAN NIEROP.

T'Amsteldam, by Gerrit van Goedesbergen, 1659.

In-8° de 70 pages avec quatre planches.

« La musique mathématique, donnant les causes du son, les proportions des tons ingénieusement calculés, des renseignements sur les instruments de musique; comme aussi sur la musique ancienne et différentes réflexions à ce sujet, le tout très utile et agréable aux musiciens organistes ou autres instrumentistes. »

Le portrait de Nierop se trouve sur le titre. Dans les premiers chapitres l'auteur parle du mouvement des cordes vibrantes et des

intervalles qu'elles produisent, des gammes diatonique et chromatique avec leurs proportions en chiffres, des clés ; puis du clavecin, de l'orgue, de la zitter, du luth et de leur tablature ; de la manière de construire un tympanon (*hackebort*) ; à la quatrième partie Nierop traite des harpes antiques ou lyres, enfin du système musical de Simon Stevin.

Notre exemplaire est précédé d'un traité de mathématiques du même auteur.

Nivers.

Traité de la composition de musique, par le S^r^ NIVERS, *Maître compositeur en musique, et organiste de l'église Saint-Sulpice de Paris.*

A Paris, chez l'autheur, proche Saint-Sulpice, et Robert Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, 1667.

In-8° de 61 pages.

Ce traité succinct parle du son, des intervalles, et après cela va tout droit à la composition, où il est question des modes du plain-chant, de la façon d'écrire en parties, des clés, des fausses relations, des cadences, de l'ordre de la composition. Dans la troisième partie paraît le contre-point, simple et figuré ; de la syncope, de la supposition (notes de passage), pratique de la quarte consonance, de la fausse quinte et du triton ; de la composition à 3, 4, 5 et 6 parties, des fugues.

Toutes ces choses sont à peine effleurées et ne représentent pas un traité de composition sérieux. Il semble que cette observation ait déjà été faite avant nous, car les deux exemplaires du traité de Nivers que possède le Conservatoire sont suivis du *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique, par C. Masson.* 2^e^ éd., *Paris, Christophe Ballard,* 1700 (1).

Ce traité, beaucoup plus développé que celui de Nivers, et relié à sa suite dans les deux exemplaires, est là évidemment pour tenir lieu de complément.

---

(1) Ces deux exemplaires de Masson ont cela de bizarre que, portant tous les deux *Seconde édition*, et publiés chez le même Christophe Ballard, l'un est daté de 1699 et l'autre de 1700.

Ornitoparchus Vogelsang).

Andræ ORNITOPARCHI *Meyningensis, De arte cantandi micrologus, libris quatuor digestus, omnibus musicæ studiosis non tam utilis quam necessarius, diligenter recognitus.*
Coloniæ, apud Joannem Gymnicum, anno 1533.

Petit in-8° oblong.

« André Ornithoparchus de Meyningen, petit discours sur l'art de chanter, digéré en quatre livres, non pas tant utile que nécessaire à tous les amateurs de musique, soigneusement révisé.

Cologne, chez Jean Gymnicus, 1533. »

La première édition est de 1517, et celle-ci, quoique aussi rare que les précédentes, n'est que la quatrième; depuis la première, le titre a subi des changements (1).

Dans le premier livre on traite des définitions de la musique, de son utilité, de l'harmonie céleste, de la musique humaine, instrumentale. *De musicæ inventoribus*, l'auteur a soin ici d'énumérer Orphée, Linus, Amphion, Tubal, Pythagore, et bien d'autres inventeurs de la musique.

Suit l'introduction de Guido d'Arezzo, moine de l'ordre de Saint-Benoît, « lequel seul après Boèce, illustra la musique chez les latins, trouva des signes de notes, ordonna les clés, et par une certaine industrie divine, inventa un moyen très facile de la pratiquer. »

Plus loin l'auteur parle des modes (grecs) et de leur étendue, des tons par bémol et par bécarre; des intervalles, du triton; analyse du monocorde; de la transposition; de l'intonation des psaumes, avec exemples, dans les huit tons, auxquels il faut ajouter le *tono peregrino*. Ce premier livre est dédié aux magistrats de la ville de Lunebourg, tandis que le second livre porte une dédicace à Georges Bracchius, « musicien très expérimenté et principal maître de chapelle du duc de Würtemberg ».

Au second livre il s'agit de la figure des notes, des diverses ligatures, des temps et des prolations, une table comparative des mesures

(1) Le titre de l'édition de 1517 est, selon M. Fétis : *Musicæ activæ Micrologus, libris quatuor digestus omnibus musicæ studiosis non minus utilis quam necessarius*, etc. Le titre donné par Eitner d'après l'exemplaire de Bonn est : *Musice active Micrologus Andree Ornitoparchi, Ostrofranci Meyningenis, artium magistri libris quatuor digestus. Omnibus musicæ studiosis non tam utilis quam necessarius*, etc., 1517.

et des notes qu'elles renferment, des accidents, des augmentations et des diminutions avec une table, des règles de la syncope, des pauses et des points, des altérations, des notes d'agrément (*colore, coloratura*), des proportions, article qui exige toujours un certain développement dans ces anciens traités.

Le troisième livre est dédié au « perspicace et ingénieux Philippe Suro de Myltembourg, musicien très subtil, maître de chapelle du prince Palatin, duc de Bavière, etc. ».

Ce troisième livre s'occupe exclusivement des accents d'église, et nous avons rarement trouvé dans les anciens traités ce chapitre traité d'une façon aussi développée et même aussi savante.

Le quatrième livre est dédié à Arnold Schlick, « musicien consommé, organiste très estimé du prince Palatin. »

Du contre-point. — Des consonances, des dissonances, divers préceptes pour le contre-point. Du reste Walther, dans son *Lexicon*, a donné l'intitulé de tous les chapitres de l'ouvrage d'Ornithoparcus, et il y en a beaucoup.

Notre exemplaire n'est pas sans défauts, quoique complet : il est court de marges, il a une très petite piqûre de vers qui le traverse en entier, de plus le titre est maculé par les timbres et les suscriptions intempestives d'un bibliothécaire barbare qui, non satisfait d'avoir barbouillé tous les blancs de la page, couronne son œuvre en écrivant au bas du titre en grosses lettres : *Ornithoparchus,* évidemment pour les gens qui ne savent pas lire l'imprimé.

Ornithoparchus avait beaucoup voyagé; à la fin du troisième chapitre il cite les pays qu'il a parcourus.

M. Juste W. Lyra a publié à Gütersloh, en 1877, une brochure in-8° intitulée : *Andreas Ornithoparchus von den Kirchenaccenten;* c'est-à-dire « les accents liturgiques d'André Ornithoparchus. » L'auteur n'embrasse que le côté rythmique du micrologue d'Ornithoparchus, en développant d'une façon intéressante la partie qui fait l'objet de son écrit.

Osio (Théodat).

L'Armonia del nudo parlare con ragione di numeri Pitagorici, discoperta da TEODATO OSIO.

In Milano, per Carlo Ferrandi.

Petit in-8°.

A la fin de la dédicace on trouve la date de 1637. Le faux titre

est beaucoup plus développé que le titre, qui forme frontispice : Les muses jouant de divers instruments. Le volume se compose de 191 pages, plus 36 pages de table et d'errata ; de nombreuses planches géométriques y sont semées.

Ce livre est une espèce de dissertation philosophique sur la musique, ne s'occupant pas du point de vue historique ou pratique, mais spécialement mathématique. C'est en même temps un traité de métrique, la musique étant l'instrument du poème, et l'auteur la considérant intimement associée, subordonnée au rythme poétique.

Tout cela est mêlé avec l'harmonie céleste, avec les propriétés médicales ou curatives de la musique, avec son influence sur les affections de l'âme, etc.

Étant pythagoricien, Osio critique naturellement Aristoxène et Aristote.

Ouvrard (René).

Secret pour composer en musique par un art nouveau, si facile, que ceux mesmes qui ne sçavent pas chanter, pourront en moins d'un jour composer à quatre parties sur toute sorte de basses; présenté au roi par R. O., maistre de musique.

A Paris, chez la veuve Gervais Alliot, et Anthoine Clement, proche de la chapelle St-Michel, 1660.

In-4°.

Huit feuillets et 46 pages, une planche renfermant les vers dogmatiques, et un feuillet contenant le privilège.

Si le nom de l'auteur n'est qu'en initiales sur le titre, il est signé en toutes lettres au bas de la dédicace au roi.

Après cette dédicace, il y a quatre pages *au public*, puis un *Avertissement de l'autheur pour l'intelligence de son dessein ;* il y disserte sur *ce que c'est que la musique, la composition à quatre parties, la basse donnée pour sujet*, et conseille aux personnes désireuses de connaître son secret de s'adresser aux maîtres, pour se faire écrire les chants et les basses.

La clé du fameux secret est renfermée dans une grande et une petite table (1), mises dans un feuillet séparé, comprenant les signes, les nombres simples et composés dont l'auteur se sert.

---

(1) Malheureusement quelque jaloux du secret d'Ouvrard, a arraché une grande

Ces deux tables sont expliquées dans le *premier chapitre;* le *second* est pour ceux qui n'ont aucune connaissance de la musique; dans le *troisième* on voit les différents usages de la grande table; le *quatrième* contient les règles du secret de la composition; le *cinquième* en montre l'application par les exemples; dans les *deux suivants* sont les exceptions des règles générales; le *huitième* rassemble en deux exemples le contenu de tous les précédents; enfin le *dernier* renferme la pratique des dissonances pour le susdit secret.

Le fameux secret de René Ouvrard ressemble, à s'y méprendre, à ces plans de Paris sur lesquels un fil attaché à un point fixe, sert à trouver la rue cherchée, moyennant l'intersection de la longitude avec la latitude.

Ouvrard (René).

L'art et la science des nombres en français et en latin, ou l'arithmétique pratique et spéculative en vers latins, etc.
Paris, Lambert Roulland et Christophe Ballard, 1677.

In-4°.

Ce livre, non cité par Fétis, a 14 feuillets préliminaires, 337 pages, plus six pages de table pour la seconde partie.

Le nom de l'auteur n'est pas sur le titre, mais le privilège, imprimé sur le verso même, dit qu'il est permis au sieur René Ouvrard, maître de la musique de la sainte Chapelle de Paris, de faire imprimer un ouvrage de musique en français et en latin, intitulé : *La musique véritable depuis son origine, et l'histoire des divers progrès qui s'y sont faits jusqu'à notre temps, avec l'explication de tous les auteurs grecs, latins, français, italiens, allemands, espagnols et anglais, qui en ont traité ou à dessein ou par occasion, et toute sa pratique tant ancienne que moderne, avec plusieurs traités particuliers qui regardent cette science, comme physique, arithmétique, rhétorique, politique et rythmique, pendant vingt ans,* etc. Si ce privilège n'était pas imprimé sur le dos du titre, en croirait qu'il s'est trompé, car tout le volume, moitié latin, moitié français, ne traite que d'arithmétique et d'algèbre, en excep-

---

partie de cette table, que nous n'avons pu copier à la Bibliothèque nationale, où cet ouvrage manque.

Il est également absent dans les autres bibliothèques publiques de Paris.

tant le sixième livre, ainsi libellé : *Arithmetica harmonica, seu de proportionibus ad sonos et intervalla musicæ pertinentibus.*

« Arithmétique harmonique, ou des proportions qui appartiennent aux sons et aux intervalles de la musique. »

C'est donc en vers latins qu'Ouvrard parle ici de la musique, depuis la page 101 jusqu'à 126 ; il dit dans sa préface « que la poésie est plus propre que la prose à rendre les sciences faciles, à les faire entrer en l'esprit avec plaisir et retenir à la mémoire ». Il dit aussi que cette arithmétique harmonique doit être traitée ailleurs avec plus d'étendue.

L'auteur voulait-il parler des *Lettres sur l'architecture harmonique* ou *application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, parues en 1679 ? nous l'ignorons. Toujours est-il que René Ouvrard s'est fait une grande illusion en croyant être plus clair quand il parle en vers latins des proportions harmoniques, ce sujet n'étant pas toujours facile à saisir même chez les auteurs qui parlent en simple prose. Les dernières pages (122 *bis* et 123 *bis*) donnent en notes et en chiffres *les Rapports merveilleux des proportions doubles des nombres avec les intervalles des sons de la musique, disposés d'octave en octave.*

Le chapitre XVI et dernier est une espèce d'appendice intitulé *examen musical :* les proportions sont-elles véritablement telles dans les sons que dans les nombres ? De quelle valeur est le jugement des oreilles dans l'harmonie ? De la gloire qui doit être rendue à Aristoxène, le prince des musiciens pratiques.

Paduanius.

JOANNIS PADUANII, *Veronensis, Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas, sive modulationes ex variis instrumentis fingendas, formulas penè omnes ac regulas, mira et perquam lucida brevitate complectentes.*
Veronæ, apud Sebastianum et Joannem fratres à Donnis, 1578.

Petit in-4° de quatre feuillets préliminaires et cent pages.

« Institutions de Jean Paduanius, de Vérone, pour exécuter des chants, avec l'harmonie de plusieurs voix ou des modulations sur divers instruments, comprenant presque toutes les règles, avec une brièveté admirable et entièrement claire.

Vérone chez les frères Sébastien et Jean de Donnis. »

Cet ouvrage est précieux pour ses nombreux exemples à trois, quatre

et cinq voix. Parmi les questions traitées il y a : Comment on peut admettre plusieurs consonances de même espèce. Comment on peut sauver les dissonances. Des octaves et des quintes fausses, et de celles qu'on peut admettre. — Nombreuses leçons ou exemples de contre-point sur le plain-chant. — Du canon à l'unisson.— A la page 42 il y a comme exemple un *Hosanna* tiré de la messe de Brumel sur le timbre : *à l'ombre d'un buissonnet.* — Du canon à la quinte.

Dans la troisième partie il est question de la manière de composer des chants à trois voix. — Cadences du premier ton et autres formules servant de modèle pour trois voix, puis à quatre voix, puis à cinq voix et plus. — Sur la manière de conclure ; après quoi l'auteur cite Macrobe et le *songe de Scipion*, avant de conclure lui-même.

Pancrace.

Fratris PANCRATII *Eremitæ Carminum libri duo, ægloga una, musices opusculum.*

« Deux livres d'Odes, une églogue et un petit ouvrage de musique de frère Pancrace, ermite. »

In-12 gothique, non paginé (seizième siècle).

Ce petit volume provient de M. de Coussemaker, nous ne l'avons trouvé cité nulle part. Après le 21e feuillet, on lit : *Fratris Pancratii Vulturini Slesitæ Eremitani de monte Cervino opusculum musices.*

Vulturne était l'ancien nom de Capoue ; cet opuscule paraît avoir été imprimé dans quelque ville d'Allemagne ; le traité de musique, composé de quatre feuillets, est malheureusement privé du dernier, qui sans doute nous eût appris quelque chose sur le frère Pancrace et son livre, au moins la date de ce dernier.

Le frère Pancrace commence ainsi son petit traité : « Il nous a plu, très aimable lecteur, de joindre à nos odes, un petit ouvrage non moins utile que court sur la musique du divin Boèce (ou d'après la musique du divin Boèce), ne l'altérant pas, mais que j'ai cru utile de rendre un peu plus clair pour les novices studieux. »

Papius.

ANDREAS PAPII, GANDENSIS, *De consonantiis seu pro Diatessaron, libri duo.*

Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini, architypographi Regii 1581.

Petit in-8°.

« André Papius, de Gand. Des consonances, ou de la quarte, en deux livres.

Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, architypographe royal, 1581. »

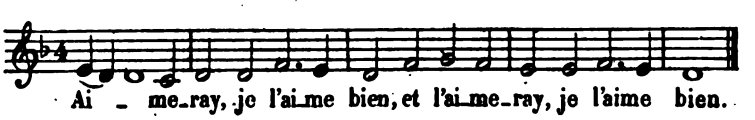
208 pages, plus 22 pages de musique et une page d'errata.

Walther et les autres musicographes allemands citent de cet ouvrage une édition de 1568, d'après Lipenius ; Fétis reproduit cette indication : il n'y a qu'une chose à observer, c'est que Papius (ou *de Paep* qui est son vrai nom) l'aurait écrit et publié à l'âge de 21 ans, puisque Fétis met sa naissance à la date de 1547, ce qui nous semble bien précoce pour un ouvrage de ce genre ; il faut encore remarquer que Gerber et Becker donnent la naissance de Papius à la date de 1551, en ce cas l'auteur aurait eu non pas vingt et un ans, mais dix-sept ans au moment où cet ouvrage parut. Fétis a dû sentir cette improbabilité, et a reculé de quatre ans la naissance de Papius, nous ignorons d'après quelle autorité. Quoi qu'il en soit, Papius s'est noyé dans la Meuse, en se livrant au plaisir de la natation, précisément en l'année 1581, où l'on avait publié son ouvrage sur la quarte.

L'auteur cherche à démontrer que la quarte est une consonance, et fait certainement preuve d'une grande érudition. Il connaissait non seulement les écrits de Pythagore, d'Aristote, d'Aristoxène, de Vitruve, de Boèce, de Guido, d'Euclide, de Zarlino et même de Cardan, mais aussi les œuvres des compositeurs célèbres de son temps, comme van Okeghem, Mouton, Josquin des Prés, Pierre Manchicourt, Cyprian de Rore, Jacob de Kerle, Philippe de Monte, etc.

Les consonances de Papius sont l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure et la tierce mineure : Longtemps après lui on n'avait pas encore admis tout cela, c'était donc un novateur.

L'ouvrage est dédié au comte palatin du Rhin, Ernest de Bavière, évêque élu de Liège.

Page 177 on trouve un fragment d'une ancienne chanson populaire :

Ce volume est terminé par un *Pater peccavi in cœlum et corame*

voix, et la vieille chanson populaire française, si souvent mise en musique par les compositeurs du seizième siècle :

Suzanne un jour d'amour sollicitée
Par deux vieillards, convoitant sa beauté,
Fut en son cœur triste et déconfortée,
Voyant l'effort fait à sa chasteté ;
Elle leur dit : si par déloyauté
De ce corps mien vous avez jouissance,
C'est fait de moi ! Si je fais résistance,
Vous me ferez mourir en déshonneur :
Mais j'aime mieux périr en innocence
Que d'offenser par péché le Seigneur.

Zarlino entreprend Papius de la façon suivante (1) : Si André Papius de Gand, homme versé dans la littérature, mais écrivain peu modeste et très contraire à la doctrine de Pythagore, ainsi qu'il le prouve dans ses écrits, s'il avait compris ce que j'ai dit ci-dessus relativement à l'ordre, au lieu et à la place propre des consonances, et aussi ce que j'ai écrit au chapitre 15 de la 1re partie et 60 de la 3e des *Istitutioni*, s'il avait connu l'art de composer les cantilènes, ce qu'il prouve ne pas connaître (voir le chapitre 17 du second livre de *Consonantiis seu pro Diatessaron* qu'il a publié) et ce qui est d'ailleurs démontré par bien des passages tout le long de son livre, il eût été peut-être un peu plus modéré qu'il ne l'a été, en écrivant son chapitre 21 dudit livre; car en voulant démontrer ce que je n'ai jamais pensé, ni dit, ni écrit, et ce que lui-même n'a jamais entendu sur cette matière, voulant combattre ce que j'ai écrit et qu'il n'a jamais compris, au sujet des consonances, voulant enfin me critiquer sur ce que j'ai dit au chapitre 60 du 3e livre des *Istitutioni* de l'accompagnement de la quarte avec la tierce majeure et la mineure, il parle tout à fait hors de propos en disant : qu'entre la troisième figure de toutes les parties d'une chanson, *Suzanne un jour*, se trouve la proportionnalité arithmétique et que même dans la quatrième (figure) se trouve la (proportionnalité) harmonique ; il ne s'aperçoit pas qu'en parlant en plusieurs endroits de mes *Istitutioni*, du placement des consonances dans la cantilène, l'une dessus ou dessous l'autre, et en disant qu'elles y sont bien et font bon effet, je ne parle pas de proportions ni de proportionnalité, mais seulement du

(1) *Zarlino. — Istitutioni harmoniche*, etc. *Sopplimenti musicali*, etc. formant le 3e volume, page 103.

lieu et de la position des consonances ; car autre chose est d'employer les consonances selon l'ordre de la proportionnalité et autre chose est de les placer dans un autre ordre, c'est-à-dire dans l'ordre naturel et dans leurs places naturelles dans une composition composée de plusieurs consonances, ce que j'ai appelé ailleurs consonance harmonique, etc.

Mattheson (1), sans être aussi prolixe que Zarlino, dit que l'ouvrage de Papius lui a paru très faible ; on lui avait prêté un exemplaire sur lequel Gibelius (Othon Gibel, savant distingué) avait mis en note : « petit perroquet, ta quarte chérie sonne trop dur à notre oreille (2). »

Fétis reproche aux auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, Choron et Fayolle, d'appeler Papius *Gaudentius*, « ayant vraisemblablement mal lu le mot *Gandavensis*. » — Fétis a mal lu à son tour, car c'est *Gandensis* que porte le titre du livre, et non *Gandavensis*. Notre exemplaire appartenait à E. de Coussemaker.

Parran (Antoine).

Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition, par le R. P. Antoine Parran, *de la compagnie de Jésus.*

A Paris, par Pierre Ballard, imprimeur du Roy pour la musique, demeurant rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne du Mont Parnasse, 1639.

Petit in-4°.

Le livre est dédié au roi Louis XIII. Fétis dit : « l'édition de 1636, citée par Forkel, Gerber, Choron et Fayolle, et les autres biographes, n'existe pas ; l'approbation de celle de 1646 en est la preuve. » — Quelle preuve ? Il est possible et même probable qu'il n'y ait pas d'édition de 1636, mais il y en a une de 1639, et Fétis ne s'en doutait pas, ne connaissant que celle de 1646.

Cet illustre savant relève avec raison la présomption de Parran, à propos des *préceptes du contre-point musical qui n'ont point encore esté veus, ny donnez au public par la main d'aucun que je sache :* les traités de contre-point, parus avant Parran, ne manquent pas.

Parran connaissait le roi, car il dit en parlant de la musique, que

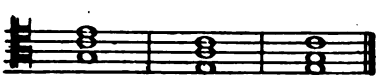
(1) *Der Volkommene Kapellmeister*, 1739 ; page 307.

(2) Le nom de Papius, prêtait à ce jeu de-mot : perroquet, *Papagei* en allemand.

Sa Majesté désirait autrefois l'entendre, « lorsque j'accompagnais auprès d'elle un de nos Pères, où l'honneur que j'avois de la voir souvent et d'estre quelque fois veu d'elle, me fesait connaître de plus près ses sainctes inclinations, etc. » On sait d'ailleurs que Louis XIII se mêlait de composer.

Les premiers chapitres traitent de la vertu et excellence de la musique. — De la nature de la musique. — Des inventeurs de la musique. — Le chapitre quatrième, des proportions en général, est fort ennuyeux : « la raison surpartiente est quand le grand nombre contient le petit une fois, et quelques parties d'iceluy : s'il en contient deux, elle se nomme *superbipartiente;* etc. » — Plus loin on parle du son, des clés, des notes et de leur valeur. — Règles de la ligature des notes, avec exemples. — La gamme par bémol, par nature et par bécarre. — Des muances.

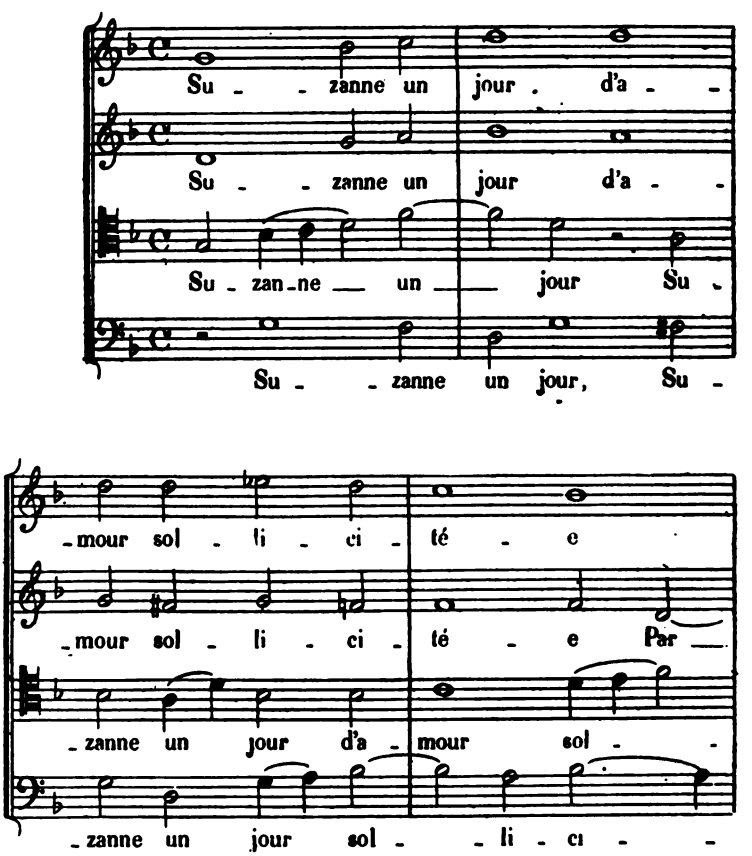
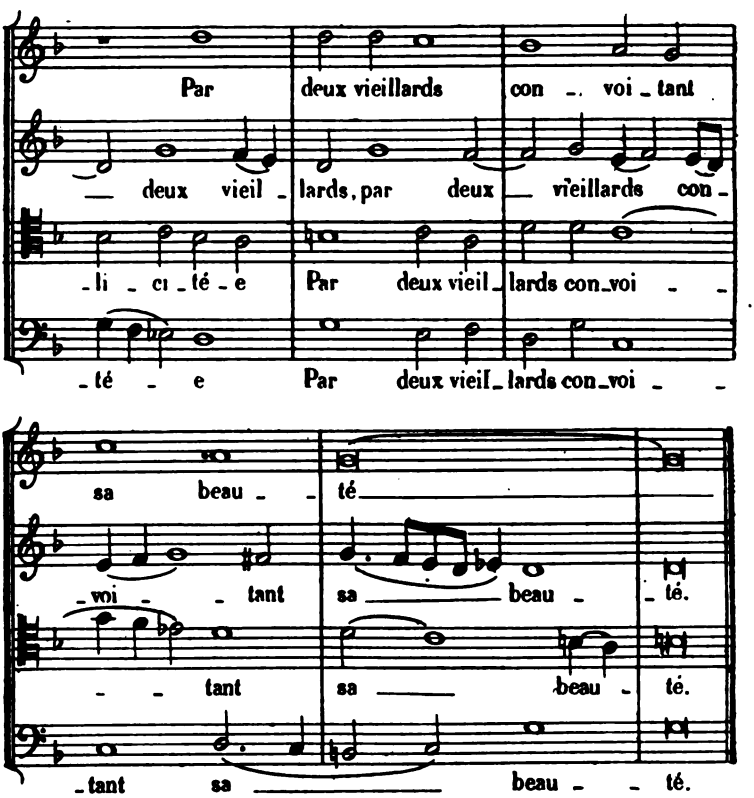
La seconde partie s'occupe d'abord des intervalles, puis des anciens tétracordes, y compris le cinquième ajouté, *le tétracorde synèmenon.* — Des consonances, de leur division et de leur composition. — De la bonté des consonances et de leurs proportions (1). — De la division du monocorde. — Des trois espèces de musique diatonique, chromatique et enharmonique, avec exemple à quatre parties. — Au chapitre VIII, l'auteur dit : « Toute la perfection, en matière de musique pratique, consiste au ternaire, c'est-à-dire au nombre de trois ; c'est pourquoi il n'y a que trois choses qui donnent le branle et gouvernement, toute la chanterie roulant sur icelle comme sur ses trois pivots. Ce sont le *mœuf* (le mode), le *temps* et la *prolation.* » — De l'augmentation et de la diminution, de la perfection et imperfection des notes. — Du point.

Troisième partie, en laquelle sera traité de la manière de composer. — Des consonances : octave, quinte, quarte, tierce, sixte et leurs renversements. — Des tierces majeures et mineures. — Des sixtes majeures et mineures ; avec de nombreux exemples se rapportant à ces divers intervalles. Voici le jugement de l'auteur sur les quartes :

Très bonne. Moins bonne. Passable.

(1) Tout en promettant, dans sa Dédicace au roi, un ouvrage sur la musique pratique, la musique pour l'oreille, l'auteur tombe, comme ses autres confrères mathématiciens, dans le bourbier des chiffres.

il dit aussi : « on voit fréquemment chez Du Caurroy la cadence rompue, le redoublement de la quarte, etc., tout cela est bon ».

Contre-point à deux, trois et quatre parties, avec exemples. — Règles de la composition pour ceux qui ne savent pas la pratique de la musique. (Par les nombres.) — Règles du *contre-point pressé* (où les consonances sont mêlées avec les dissonances). — Exemple de la syncope. — Exemple emprunté à Du Courroy sur l'emploi de la quarte à trois parties. — Du contre-point figuré. — Ici se trouve la célèbre chanson *Suzanne un jour*, exemple à quatre voix que nous reproduisons :



Dans les pages suivantes il s'agit des fautes à éviter ; exemples de canons à trois et à quatre parties ; on appelait cela des fugues. — De la double fugue. — De la contre-fugue ou renversée.

La quatrième partie s'occupe presque exclusivement des huit modes ou tons d'église. Il y a un chapitre sur les douze modes anciens avec exemples. — Des effets admirables des modes. — De la médiation, terminaison ou Cadences des modes, avec exemples.

Le dernier chapitre, qui n'est pas le moins curieux, a pour titre : « Conclusion de l'œuvre, déterminant si on chantera la musique au ciel. »

Parran termine enfin par deux pièces de chant en duo, l'une : la *musique au roy*, l'autre *sur la naissance de monseigneur le dauphin* (Louis XIV). Il y a même encore une figure intitulée : *L'Hélicon de*

Ptolémée contenant toutes sortes de consonnances, extrait du privilège et la planche du monocorde.

Deux exemplaires.

Pausanias.

PAUSANIÆ *veteris Græciæ descriptio.*

L. Torrentinus, ducalis typographus, excudebat. Florentiæ, 1551.

In-fol.

Pausanias, historien grec, de Césarée en Cappadoce, brillait en l'an 174 après J.-C.

Il écrivit son *Itinéraire de la Grèce* à la suite d'un voyage fait en ce pays.

Son ouvrage, divisé en dix livres, parle principalement de Dieux, de rois, de conquérants, de temples, de statues, mais aussi de jeux de théâtre, de musiciens, et enfin de beaucoup de choses touchant à la musique, de tout cela fort brièvement.

Notre exemplaire porte les armes de Turgot, le père du ministre, il avait été prévôt des marchands.

Pellegrini (Domenico).

Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola di DOMENICO PELLEGRINI, *Bolognese, accademico filomuso.*

In Bologna, per Giacomo Monti, 1650.

In-fol.

Cinq feuillets préliminaires, portrait et cinquante-deux pages.

Ce musicien n'est nommé nulle part, et pourtant il paraît avoir eu de fort belles relations, car à part la dédicace générale du volume au cardinal Fabritio Savelli, légat de Bologne, presque tous ses protecteurs sont des sénateurs ou autres grands personnages. Les instructions pour les amateurs de la guitare espagnole sont renfermées en trois pages, et il les prévient que pour lire ses compositions il faut d'abord avoir appris la tablature (toutes ces pièces sont en effet notées en tablature), elles consistent en courantes, sarabandes, chaconnes, quelques branles, et quelques allemandes; il y a même une *bataille,* qui sans doute ne devait pas produire un effet foudroyant sur la guitare.

Le tout se résume en quelques observations sur les arpèges, les

nuances ; il recommande aussi de faire les passages liés en glissant avec la main gauche, et il ajoute enfin que son livre n'est pas écrit pour les commençants, mais pour ceux qui ont déjà pratiqué l'art de jouer de la guitare.

Penna (Laurent).

Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata, distinti in tre libri, etc., del P. F. Lorenzo Penna, *da Bologna.*
In Bologna, per Giacomo Monti, 1672.

In-4°.

La première édition de ces *premières clartés musicales* a paru en 1656 ; celle-ci est la seconde.

Selon les habitudes du temps il y a une dizaine de pages d'odes, d'éloges, de sonnets, à l'adresse de l'auteur, ainsi qu'une liste de soixante et onze auteurs sur lesquels s'appuie ce traité ; toutes ces citations ne devaient pas manquer, en flattant ceux auxquels elles s'adressaient, d'éveiller au moins leur sympathie pour l'œuvre.

Penna commence par la démonstration de la main harmonique ; suivent les clés, le chant par nature, bémol et bécarre, des exercices sur l'hexacorde ; les nuances, les accidents, la figure et valeur des notes, les pauses, les mesures proportionnelles, et enfin la façon de chanter les paroles sous les notes.

Le second livre entame le contre-point, en dissertant sur les bons et les mauvais intervalles, les différentes espèces de contre-point, du contre-point à cinq, six et sept parties, du contre-point double, renversé, du canon, des cadences, de la basse continue.

Le troisième livre contient des instructions sur la façon d'harmoniser la basse chiffrée.

Le succès de ce livre d'étude est constaté par le grand nombre d'éditions qui en ont été faites. Le Conservatoire possède également celle de 1696, Bologne, avec le portrait de l'auteur, âgé de soixante-cinq ans.

Perego (Camille).

La Regola del canto fermo ambrosiano, composta già d'ordine di S. Carlo dal Rev. P. Camillo Perego *uno de' notari della*

chiesa metropolitana di Milano, ed hora data alla stampa per commessione di Monsignor illustrissimo e reverendissimo Federico cardinale Borromeo arcivescovo.

In Milano, per l'her. di Pacifico Pontio, et Gio. Battista Piccaglia, stampatori archiepiscopali, 1622.

In-4°.

Ainsi que dans tout traité bien ordonné de cette époque, on explique d'abord la main harmonique de Guido.

Dans la première partie, Perego donne les notions préliminaires de musique, en parlant des clés, des notes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* des muances, de la seconde, de la tierce, de la quarte, de la quinte, de la sixte et de l'octave.

La seconde partie renferme les règles du chant ambrosien, la formation des différents tons, avec de nombreux exemples à l'appui.

Dans la troisième partie, l'auteur, en parlant du chant ambrosien, entre dans des détails excessivement intéressants, relativement aux intonations des leçons, des psaumes, des épitres, des évangiles et des grandes fêtes de l'année, en insistant sur les notes longues et les notes brèves.

Cette troisième partie est essentiellement pratique, renfermant presque exclusivement des plains-chants notés, avec quelques courtes explications.

Le volume a 166 pages.

Picerli.

Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facil modo di comporre di canto figurato, e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrapunti e canoni, di formar li toni de tutti generi di musica reale e finta, con le loro cadenze a proprii luoghi, e di porre in prattica quanto si vuole, e puo desiderare di detti canto figurato e fermo : composto dal M. R. P. F. Silverio Picerli *Rietino, theologo dell' Ordine de Minori osservanti riformati.*

In Napoli, appresso Matteo Nucci, 1631.

Petit in-4°.

Après un titre aussi explicite, il nous semble inutile d'analyser le

livre, ce ne serait qu'une redite ; le contre-point y est traité d'une façon très étendue, trop minutieuse même parfois. De toute façon cet ouvrage doit être rangé parmi ceux qui ont fourni leur pierre d'édification pour le bel édifice de la fugue scientifique, telle que les grands maîtres, comme Sébastien Bach et Haendel l'ont pratiquée plus tard.

Picitono.

Fior angelico di musica : nuovamente dal R. P. frate ANGELO DA PICITONO, *conventuale dell' ordine minore, organista preclarissimo, composto. Nel qual si contengono alcune bellissime dispute contra quelli che dicono la musica non esser scienza : con altre molte questioni et solutioni di varii dubbii, pur hora da lui dato in luce.*

In Venetia, per Agostino Bindoni, 1547.

Petit in-4°.

Angelo da Picitono cite d'abord ses auteurs :

Boèce, Guido, Gafuri, Vanneo, G. Rhaw, saint Bernard, saint Augustin, Plutarque, Valla, Faber, J. Tinctor ; Luscinius, Aaron, Sebaldus Hayden, G. Spadar (1), la Margarita de Reisch, J. de Muris, Fogliani, saint Grégoire et Berno (2).

Ces noms sont suivis de l'éloge de la musique et de ses inventeurs ; après quelques définitions, Picitono parle de la musique des mondes, de la musique humaine, de la musique instrumentale, de la musique mesurée, du chant, du musicien et du chanteur, de l'introduction de la main de Guido ; l'origine de *gamma ;* les notes ; les différents tétracordes ; les nuances ; le chant par nature, par bémol et par dièze ; la façon de solfier ; les intervalles ; les divers tons du plain-chant ; l'intonation des psaumes, des répons, des antiennes ; de l'accent, etc.

La seconde partie traite du chant mesuré, de la valeur et figure des notes ; du mode majeur et du mode mineur ; des temps parfaits et imparfaits, des syncopes, des ligatures, des proportions, du contre-point. Ce livre peut être compté parmi les bons traités de l'époque.

Fétis inscrit cet auteur à *Angelo.*

---

(1) Est-ce Spada ?

(2) Bernon ?

Playford.

An Introduction of the skill of musick, in three books, by JOHN PLAYFORD, 1697.

Petit in-8°.

« Introduction à la connaissance de la musique, en trois livres. »

Le succès de ce petit traité élémentaire ne peut être contesté, puisque voici la treizième édition, qui n'est elle-même pas la dernière.

Playford a fait précéder son livre d'une courte introduction sur la musique en général, et de son usage tant religieux que profane; il y dit entre autres choses que la reine Élisabeth (qui fit décapiter Marie Stuart) se recréait souvent sur un instrument appelé *Poliphant,* ayant une certaine ressemblance avec le luth (1); cette particularité est citée par Playford comme lui ayant été racontée par un ancien serviteur de la reine : il n'est pas question de la *virginale.*

Ce petit traité élémentaire et concis, dont le texte prend fin à la page trente-deux, est suivi de quelques psaumes donnés comme exercices.

A la page quarante et une, nouveau titre : *An introduction of the playing on the bass, tenor and treble viols and also on the treble violin :* « Introduction pour jouer de la basse de viole (*viola da gamba*), la viole ténor, la viole soprano (ou premier dessus) et le violon ».

Il y a une figure de la basse de viole (à 6 cordes) et une autre du violon; quelques exercices pour ces divers instruments et en plus une explication des notes d'agrément du violon.

Le troisième livre a pour titre : *An introduction to the art of Descant, or composing musick in parts, with the additions of the late M. Henry Purcell.* D'après Fétis, c'est la reproduction du traité de composition de Campion, et alors revu dans cette édition par Henry Purcell.

Plutarque.

Les œuvres morales et meslées de PLUTARQUE, *translatées de*

(1) Cette appréciation n'est pas tout à fait celle de Carl Engel dans son *Descriptive Catalogue of the musical instruments in the South Kensington museum,* puisqu'il fait ressembler ce *poliphant* à la *zitter* allemande, qui n'a aucun rapport avec le luth (voy. p. 331).

grec en françois, revues et corrigées en ceste troisième édition en plusieurs passages par le translateur (Amyot).
A Paris, par Michel Vascosan, imprimeur du roy, 1575.

Deux vol. in-fol.
(Exemplaire de Daniel Huet.)

On ne citera que comme mémoire le commentaire de Plutarque sur la création de l'âme du *Tymée* de Platon (page 550), où il est question des intervalles musicaux, pour passer immédiatement au *Dialogue sur la musique* (page 660), que Burette nous a rendu dans un français plus facile à comprendre que celui d'Amyot, et surtout enrichi de notes savantes et précieuses.

Il ne faut pas s'attendre, au reste, à trouver dans Plutarque un traité de musique. Loin de là, ce sont des énumérations de poètes et de musiciens de l'antiquité; on y lit, par exemple, que Thamyris eut la voix la plus sonore et la plus mélodieuse de son temps. — Noms des airs qui se jouaient sur la flûte. — Après la flûte vient la cithare, sur laquelle on jouait des *nomes* (lois, modèles), on en jouait également sur la flûte. Plutarque parle de Terpandre, de Clonas, de Polymneste, d'Olympe inventeur du genre enharmonique (il faut remarquer que c'est sur la flûte qu'il a inventé ce genre, ce qui donne fortement à réfléchir). On nomme aussi Thalêtas, Sacadas, Lysias, puis il est encore question de la flûte. Dans cet ouvrage Aristoxène attribue l'invention de l'harmonie mixolydienne à Sapho. On y lit encore que tous les hommes, quoiqu'ils fussent instruits des différentes harmonies, ne faisaient usage que de certaines : Les modes phrygiens et doriens.

Les Grecs connaissaient donc les instruments à anches, puisque Plutarque dit que le joueur de flûte Téléphane de Mégare les avait en horreur. — Plus loin il parle du tétracorde grec et de ses intervalles. — La musique d'Aristote, disciple de Platon. — De la poésie musicale appelée *nomique*, etc., etc.

A lire les dialogues de Plutarque sur la musique, on ne peut s'empêcher de croire que les anciens Grecs ont connu une certaine harmonie, malgré l'avis contraire de Fétis dans son intéressant *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs.*

Pontio (Pierre).

Dialogo del R. M. Don PIETRO PONTIO *Parmigiano, ove si tratta*

della theorica e prattica di musica, et anco si mostra la diversita de' contraponti et canoni.
In Parma, appresso Erasmo Viothi, 1595.

Ce volume, petit in-4°, se compose de quatre feuillets préliminaires et de cent cinquante-deux pages. Forkel pense que le *Dialogo* n'est qu'une réédition des *Ragionamenti* du même auteur; mais il se trompe à cet égard, aussi bien que Sulzer qui l'a copié. Fétis écrit *Ponzio*, qui en italien ne se prononce pas comme Pontio ; notre orthographe est d'ailleurs conforme à celle de l'ouvrage même.

Pontio a choisi comme interlocuteurs les illustres seigneurs le comte Giordano Sarego, le comte Marco Verità et le comte Alessandro Bevilacqua. La lettre grise G qui commence ces dialogues est une petit gravure sur bois, où l'on voit Jupiter dans une position compromettante, sans doute avec la princesse Io, mais sans le moindre nuage protecteur. Cette lettre ornée est reproduite au commencement de la troisième partie. Après une conversation sur les inventeurs de la musique, ses anciens historiens, etc., on parle longuement de la division géométrique, des intervalles, des *sesquialtera*, des *superbipartiente*, des *supertripartiente*, et autres termes passablement barbares ; cela se prolonge jusqu'à la page quarante-trois.

Dans la seconde partie, la conversation roule sur la marche des voix à plusieurs parties, sur les intervalles et leur mouvement, sur les tonalités, sur la variété dans les contre-points et les canons. Dans la troisième et dernière partie, il n'est question que des contre-points sans octave, ou sans quinte, ou sans tierce, ou sans sixte, ou sans dissonance ; des canons et de la fugue ; cette dernière partie, accompagnée de nombreux exemples, est la partie pratique du livre de Pontio, qui n'est pas, comme on voit, un ouvrage sur la musique élémentaire.

Prætorius (Schulz), Michel.

Syntagma musicum ex ceterum et recentiorum, Ecclesiasticorum autorum lectione, Polyhistorum consignatione, Variarum linguarum notatione, Hodierni artis observatione :
in
Cantorum, Organistarum, Organopœorum, cæterorumque mu-

sicam scientiam amantium et tractantium gratiam collectum; et secundùm hunc generalem indicem toti operi præfixum, in quatuor tomos distributum, à MICHÆLE PRÆTORIO *Creutzbergensi, cœnobii Ringelheimensis priori, et in aula Brunicicensi chori musici magistro.* (sans date) (1615).

Petit in-4°.

« Encyclopédie (ou collection) musicale, extraite de la lecture des auteurs ecclésiastiques anciens et modernes, des annotations des polygraphes, de la notation des diverses langues, de l'observation de l'art actuel recueilli à l'intention des chanteurs, des organistes, des instrumentistes et des autres amateurs et pratiquants de la science musicale, disposé selon l'index général de tout l'ouvrage, et distribué en quatre tomes, par *Michel Prætorius* de Creutzberg, prieur du couvent de Ringelheim, et maître du chœur musical à la cour de Brunswick. »

D'après Walther la première moitié de la première partie fut imprimée à Wolffenbuttel, et l'autre moitié à Wittemberg, à la date de 1614; en quoi il se trompe, c'est 1615.

L'auteur parle d'abord de l'origine du chant choral et des anciens cantiques de l'Église, non seulement en usage chez le peuple juif, mais aussi dans les églises égyptiennes, arabes, grecques et latines. — Les auteurs des premiers chants. — La pratique du chant religieux par les chrétiens, à la messe, aux vêpres. Des psaumes, des hymnes et cantiques à la Vierge, des litanies, etc.

A partir de la page quatre-vingt-cinq il s'agit des instruments en usage dans l'ancien et le nouveau Testament; comment ils ont été inventés, après le déluge. — Du chœur musical dans le temple de Jérusalem. — De l'orgue, de la cithare, du psaltérion, de la timbale, des trompettes, des trombones, des grandes et des petites cloches, etc.

La seconde partie du premier volume (page 153) a un titre spécial :

Syntagmatis musici tomo primo, conjuncta pars altera : videlicet Historia de musica extra Ecclesiam, quæ profana, liberalis, ingenua, humana, genialis, etc., dici potest. Duobus membris comprehensa : quorum prius de vocali musica, atque generaliore musices cognitione, quæ tàm vocali, quàm instrumentali

ferè communis : posterius de musica instrumentali, sive polyorganodiâ.

« Seconde (ou autre) partie ajoutée au tome premier de l'encyclopédie musicale, soit : Histoire de la musique hors l'église, qui peut être appelée profane, libérale, noble, humaine, de réjouissance, etc., comprise en deux parties, dont la *première* traite de la musique vocale et de la connaissance générale de la musique, tant vocale qu'instrumentale; la *seconde* de la musique instrumentale ou *polyorganodie.* »

Dans cette division de l'ouvrage, il s'agit de la différence entre la musique d'église et la musique profane ; des inventeurs de la musique, et des maîtres qui l'ont enseignée (on trouvera là, à partir de la page 174, des noms bien peu connus dans l'histoire de la musique); du tétracorde et de la mélodie chez les anciens ; de la voix et de son exercice, de la prononciation ; des relations de la musique avec les mœurs, les mathématiques, etc. ; des affections de la musique ; de son utilité dans la paix, dans la guerre ; sa puissance pour exciter à la vertu ; son utilité pour la santé ; de son influence sur les animaux ; son usage dans les sacrifices païens, dans les festins, dans les danses, au théâtre, dans les combats singuliers, dans les cérémonies funèbres.

Dans la partie suivante, l'auteur parle des Muses et d'Apollon ; de la division des instruments; des diverses flûtes anciennes, *fistula*, *tibia*, enfin de toutes les flûtes en usage chez les divers peuples ; des joueurs de flûte célèbres et de ceux qui ont mis cet instrument en discrédit ; de la lyre, de la cithare, des instruments dérivant de la harpe ; de la trompette ; des tournebouts, des cornets, des trombones, des cloches grandes et petites, des cimbales, des timbales, de l'orgue hydraulique ; ce livre finit par une revue abrégée des instruments en usage du temps de Prætorius.

Le second volume de l'ouvrage de Prætorius est en allemand : *Syntagmatis musici* MICHÆLIS PRÆTORII *C. tomus secundus. — De Organographia ; Darinnen aller musicalischen alten und neuen*, etc.

« *Contenant la nomenclature de tous les instruments de musique anciens et nouveaux, aussi bien les étrangers, barbares, rustiques et inconnus que les indigènes, artistiques, gracieux et connus, leur intonation et propriété, avec leur dessin exact et image propre ; également la description certaine des anciennes et nouvelles orgues, clavier manuel et pédale, soufflets, disposition et voix diverses, aussi la manière d'accorder facilement*

et juste la régale et le clavecin, et ce qu'il faut observer dans la livraison d'un orgue et de tous ses registres, le tout non seulement utile et nécessaire aux organistes, instrumentistes, facteurs d'orgues et d'instruments ainsi qu'à tous ceux voués aux Muses, mais encore aux philosophes, philologues et historiens, à lire d'une façon très amusante et agréable. Y compris une table détaillée.

Imprimé à Wolffenbuttel, chez Élie Holwein, anno 1619. »

L'ouvrage est dédié au conseil de la ville de Leipzig. Cette dédicace, qui a dix pages, passe en revue les instruments des Hébreux, ceux des Grecs et des Latins dont Prætorius ne peut dire grand'chose, parce que Mahomet les a fait détruire, pour les remplacer par une cloche diabolique, une grosse caisse et des hautbois criards.

La seconde allocution s'adresse aux facteurs d'instruments, pour lesquels il a écrit son second et son troisième volume en allemand et non en latin comme le premier, parce qu'en général ils ne savent pas cette langue ; il cite, sans nommer l'auteur, un ouvrage publié à Bâle en 1511, c'est la *Musica de Virdung.*

Suit une table analytique de ce second volume, puis à la page treize la partition complète d'un orgue.

« Comme la musique concertante n'était pas en usage chez les anciens (de son temps), les facteurs d'instruments n'ont pas suivi le même diapason ; d'un autre côté, on tend à élever le diapason des cornets, hautbois et violons, parce qu'ils sont alors plus sonores, tandis qu'on suit la marche contraire pour les trombones, les bassons, bassanelli, bombardons et violone (contrebasses) parce que alors leurs sons graves ressortent mieux. *Le diapason du chœur* (ou diapason d'église) était chez nos anciens un ton plus bas que maintenant (1619), ce dont on ne s'aperçoit que trop bien avec les anciennes orgues et les anciens instruments à vent : il faut donc baisser d'un ton les instruments à vent, ce qui fait bien l'affaire des chanteurs. »

Le *ton d'église* est toujours un ton plus bas que le *ton de la musique de chambre* (*Kammerton*), quelquefois même un ton et demi.

Suivent les tables de l'étendue des voix, des trombones et des trompettes, des flûtes douce et traversière, des cornets, des hautbois, des bassons, des *sordoni*, des *rachetti* (cervelas), des cornets à bouquin, des cornemuses, des *bassanelli, schriary* (cornets criards), des différentes espèces de cornemuses, des violes, des lyres, des luths, des zitter ou cither, des harpes (pages 20 à 30).

L'auteur consacre des chapitres spéciaux à chacun de ces instruments

et à leurs dérivés, le clavecin par exemple traîne après lui huit instruments qui s'y rapportent, depuis le *clavicorde* jusqu'à *l'arpicorde*.

Après la *régale* (page 57) vient un chapitre supplémentaire d'après le volume de *Virdung*, sur les anciens instruments. Toutes ces monographies sont complétées par des renvois aux numéros du *Theatrum instrumentorum*, c'est-à-dire au Recueil des planches qui reproduisent tous ces instruments.

La troisième partie de ce tome second traite de l'orgue ancien et de l'orgue moderne ; Prætorius y consacre cent seize pages, et a écrit un véritable traité aussi complet que possible sur l'orgue.

La sixième partie a pour titre :

Theatrum instrumentorum, seu sciagraphia MICHÆLIS PRÆTORII. *Darinnen eigentliche Abriss und Abconterfeyung, etc.*, c'est-à-dire :

« *Théâtre instrumental, ou bien tracé des instruments par Michel Prætorius : Contenant le véritable dessin et la copie de presque tous les instruments de musique qu'on possède actuellement et en usage à l'étranger, en Angleterre, en Allemagne et d'autres lieux, comme aussi quelques-uns des instruments des anciens et des Indiens, exactement reproduits et réduits d'après l'échelle.*

Wolffenbuttel, en l'an 1620.

Le frontispice gravé qui fait titre est curieux, il donne une idée de ce que c'était que la musique d'ensemble alors, et comment on disposait les exécutants. Les planches sont au nombre de quarante-deux ; elles n'ont paru, comme on le voit par les dates, qu'un an après le texte du second volume.

Le troisième volume, également écrit en allemand, est intitulé :

Syntagmatis musici MICHAELIS PRÆTORII *C. tomus tertius, Darinnen die Bedeutung, etc.*

Encyclopédie musicale de Michel Prætorius, *contenant :* 1° *La signification, division et description de presque tous les noms des chants italiens, français, anglais et de ceux actuellement en usage dans l'Allemagne, comme concerts* (1), *motets, canzone*, etc.

(1) Pièces concertantes.

2° *Ce qu'il faut observer dans le chant, aux notes, aux mesures, aux modes et aux transpositions pour les parties des voix ou différents chœurs, aussi pour les unissons et les octaves.*

3° *Comment il faut comprendre et se servir des termes de musique italiens et autres, comme ripieno, ritornello, forte, piano, presto, lento, capella, palchetto et beaucoup d'autres; comment il faut distinguer, diviser et nommer convenablement la musique instrumentale; comment se servir de la basse chiffrée* (basse fondamentale); *comment ordonner facilement un concert avec des instruments et des voix divisées en chœurs; et comment il faut habituer de jeunes garçons dans les écoles à la manière de chanter selon la façon italienne actuellement en usage, y compris une table développée.*

Imprimé à Wolffenbuttel, chez Elie Holwein, en l'an 1619.

Ce volume est dédié aux bourgmestres et au conseil de Nuremberg; l'auteur dit, en leur offrant le troisième et quatrième volume (1), qu'il y a mis tout ce qu'il est nécessaire de savoir par un maître de chapelle à une époque où la musique s'est élevée si haut qu'on ne peut presque pas croire qu'elle puisse s'élever davantage. Cette pensée a été exprimée par tous les historiens de la musique, à toutes les époques, ce qui ferait supposer que, dans cent ans, on nous traitera comme des adolescents en musique, et encore! Prætorius dit aussi que la basse continue (basse chiffrée) venant d'être inventée en Italie, il veut tâcher de répandre en Allemagne cette utile et magnifique invention.

Dans son allocution aux maîtres de chapelle, etc., l'auteur leur promet dans son quatrième volume des extraits importants des œuvres de Zarlino, d'Artusi, de Ponti, de Tigrini et d'autres célèbres écrivains et compositeurs.

Dès la page 3 on peut lire les noms que portaient alors en Italie toutes les formes de compositions musicales connues. Il faut avoir soin pourtant de ne pas donner à tous ces mots la valeur qu'ils ont aujourd'hui. *Symphonia*, par exemple, qui actuellement est le titre de l'ouverture en Italie, ne désignait en 1620 que de petites pièces instrumentales, des préludes, même des ritournelles. A la page 7 on trouve une liste de compositeurs, dont une bonne partie est aujourd'hui à peu près inconnue. Ce que les Allemands nommaient alors *quod-*

(1) Ce quatrième volume n'a point paru, et après la mort de Prætorius, en 1621, on n'en a pas retrouvé le manuscrit.

libet (quolibet) s'appellerait aujourd'hui *pot-pourri*, forme musicale abandonnée en France, mais que les Allemands cultivent encore.

Les *giustiniani*, dont la définition ne se trouve pas dans les dictionnaires de musique, étaient des chansons érotiques, généralement à trois voix, en langue bergamasque ; Prætorius ne semble pas estimer grandement ces compositions (*rudis et levis musicæ*) dont il attribue l'invention à une noble courtisane de Bergame. *Vinette* sont des chansons à boire. Ce qu'on nommait alors *sonata* était une pièce à plusieurs instruments, en style grave.

La seconde partie est plus développée ; elle traite des ligatures, des valeurs des notes, des accidents, des modes (du plain-chant), des schema, de la division des mesures, des signes proportionnels. A la page 57, on trouve un motet à quatre voix de Jacob Handel (ou Handl) sur les paroles *Deus meus in auxilium meum respice*, etc., suivi d'une petite pièce à cinq parties de Benedetto Palavicini ; puis viennent les transpositions dans les tons du plain-chant ; la façon de désigner et de ranger les voix dans les chœurs doubles, triples, etc. Sur l'emploi de l'unisson pour les voix ; sur les concerts en général.

Dans la *troisième partie*, à la page 127, on voit la disposition de l'orchestre complet de Prætorius ; puis il parle des chœurs alternants ou dialogués, des ritournelles, des parties *ripieno*, indiquées aujourd'hui par *tutti*. Les chapitres 2 et 3 sont fort intéressants par les détails qui s'y trouvent sur les grands chœurs, doubles et triples des grandes chapelles, la façon de les disposer, etc. C'est là que l'auteur explique le mot *palchetto*, espèce de plancher ou estrade construite provisoirement pour un supplément d'instrumentistes ou de chanteurs.

A la page 140 se trouve une disposition d'orchestre nouvelle, c'est-à-dire l'alliance des instruments à vent d'un son doux avec de petits orgues, avec des instruments pincés comme la harpe, etc., puis suit la dénomination italienne des instruments en regard des noms allemands. Le sixième chapitre traite de la basse continue (basse chiffrée) et de la manière dont un organiste doit accompagner le chant ; des luthistes, harpistes, etc., de la façon d'employer ces instrumentistes.

Le chapitre 7 donne des renseignements curieux sur le rôle que jouaient les instruments en accompagnant les voix, en même temps qu'on y voit apparaître ces divers instruments par groupes de famille.

Le 8e chapitre, très développé, parle du chant dans les églises et chapelles, de la façon de l'accompagner avec les instruments.

Il est suivi d'une longue énumération de chants religieux, psaumes, cantiques, etc.

Le 9e et dernier chapitre s'occupe de l'instruction musicale des enfants de chœur.

Cette œuvre de Prætorius est un puits de renseignements curieux; nul auteur que nous sachions n'a traité l'état et les connaissances musicales en Allemagne, au commencement du dix-septième siècle, d'une manière plus développée ni plus savante que lui.

Praspergius.

Clarissima plane atque choralis musicæ interpretatio, Domini BALTHASSER PRASPERGII *Merspurgensis, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis, in alma Basileorum universitate exercitata.*
Basilæ, ap. Michael Furter, 1501.

« Interprétation tout à fait claire et chorale de la musique par le seigneur Balthasar Prasperg de Mersebourg, avec des règles très certaines, des exemples en notes et des figures fort splendides, en usage dans l'université de Bâle.

Bâle, chez Michel Furter, 1501. »

Le titre est une gravure sur bois, représentant un docteur qui montre une banderole sur laquelle est inscrit *ut ré mi fa sol la;* à droite une dame avec de longs cheveux encadrant une vilaine figure, joue de la harpe.

Le livre se compose de dix-neuf feuillets imprimés en gothique ; le vingtième et dernier feuillet forme planche et se déploie ; il renferme l'échelle grecque comparée à l'échelle latine.

Ce traité est écrit sous une forme tellement abrégée, qu'il semble avoir fait partie d'un de ces traités des sciences universelles dont nous possédons quelques spécimens curieux. Malgré les phrases élogieuses du titre, il n'a pu avoir une bien grande portée artistique. On y parle un peu de tout, des inventeurs de la musique, de celle des Hébreux, de Boëce, de Guido, un peu des notes, un peu des intervalles, un peu des nuances, un peu de la musique feinte, et un peu des modes et des tons.

Printz von Waldthurn.

Compendium musicæ signatoriæ et modulatoriæ vocalis, das

ist : Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der Die vocal-Music lernen will, zu wissen von nöthen seyn. Auf Begehren aufgesetzt, und ans Licht gegeben von WOLFFGANG CASPAR PRINTZEN VON WALDTHURN, *der Reichs-Graft. Promnitz, Capell-Music bestallten, Dirigenten und Cantore zu Sorau. Dresden, verlegts Johann Christ. Mieth,* 1689.

Petit in-8° de 109 pages.

« Abrégé de toutes les choses nécessaires à savoir par celui qui veut étudier la musique vocale. Composé (sur demande) et mis en lumière par W. C. Printz de Waldthurn. »

Les deux derniers chiffres de la date sont retournés ; c'est 1668 qu'il faut lire.

Ce petit livret renferme l'explication des portées, des clés, des accidents ; puis l'auteur cite l'hexacorde de Guido, la gamme des sept notes telle que nous l'avons maintenant, enfin la gamme belge *bo ce di ga lo ma ni;* les nuances sont expliquées ; à la page 19 on lit l'énumération des instruments de musique, connus et pratiqués alors ; vient la notation proportionnelle et les différentes valeurs des notes dans les temps parfaits et imparfaits ; les pauses ; explication de quelques termes italiens employés en musique : on y cite le chœur des flûtes, des violes, des trombones. Conseils sur la façon de déchiffrer, et de la division de la mesure ; autres conseils (assez curieux) sur la façon de chanter à l'église ou en particulier (musique de chambre, musique de table) ; des artifices du chant. A partir de la page 60, jusqu'à la fin il n'y a que des exercices, les derniers avec des paroles.

Printz von Waldthurn.

Phrynis Mitilenæus, oder satyrischer Componist, welcher vermittelst einer satyrischen Geschicht, die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverständigen Componisten höflich darstellet, etc.

Dresden und Leipzig, J. Ch. Mieth et Zimmermann, 1696 (1).

Petit in-4°.

« Phrynis de Mitylène, ou le compositeur satyrique, qui expose poli-

(1) La première édition est de 1676 ou 1677.

ment, moyennant une histoire satyrique, les fautes des compositeurs ignorants, poussés tout seuls, maladroits et mal informés; et qui enseigne en même temps comment une pièce musicale doit être composée et traitée pour être juste, sans fautes et d'après les vrais principes ; on y trouve également divers discours sur la musique, comme les proportions, les variations (variantes), la basse continue, les genres modulants, le tempérament, la musique rythmique ; des divers contre-points, et des différentes prolations du texte, comme aussi une description du labyrinthe musical, et de joyeux contes qui y ont été introduits. »

Voilà certainement bien des choses, qui dispenseraient presque d'une plus longue analyse.

Printz veut être plaisantin, et il l'est assez lourdement, à commencer par sa dédicace : « à personne. » Il y a d'abord quarante-huit pages de déclarations, de réfutations, de relations, de considérations, où Printz fait parler Euclide et Stratonice. Puis se présente un nouveau titre et un nouveau frontispice : c'est là seulement que l'auteur entre en matière. Des anciens modes, des consonances parfaites et imparfaites, des relations antiharmoniques, des dissonances, de la syncopation, de la transposition.

La seconde partie a pour frontispice la vue d'une rue dans laquelle passent six musiciens de ville, jouant de leurs instruments. Ici l'auteur parle des proportions, des qualités requises d'un bon compositeur : puis il revient aux proportions, aux variations ou changements qu'on fait subir à un thème, avec une quantité d'exemples ; fautes que commettent les mauvais compositeurs ; du rythme dans la musique : de la manière d'écrire la basse continue, et de la façon de la chiffrer.

Le frontispice de la troisième partie représente un combat de musiciens armés de leurs instruments.

Les intervalles de la musique et leurs proportions numériques ; du tempérament ; de la phrase rythmique et des césures ; du contre-point. *Écho merveilleux*, fugue à deux voix de soprano et deux violons ; dissertation sur les dissonances ; le *labyrinthe musical* termine le volume. Tout cela est prolixe, verbeux et sans ordre.

Il faut joindre à ce volume :

Refutation des satyrischen Componistens, oder sogenannten Phrynis, dem unpartheyischen Leser zu fernern Nachdencken vorgestellet von denen in aller Welt berühmten Matz Papins-

mus, sonst Leyermatz genannt, und Charis Läusimpeltz, Schergeigern, etc.
Gedruckt in der Welt, anno 1678.

In-4°.

« Réfutation du *Compositeur satyrique,* intitulé Phrynis, présentée au lecteur impartial pour lui suggérer de nouvelles réflexions, par Matz Papinsmus et Charis Läusimpelz, râcleurs de bas étage, etc.

La réfutation, quoique faite avec plus d'esprit que le livrede Printz, n'entreprend qu'une discussion générale, pour dire que les compositeurs mépriseront son livre ; il est vrai qu'une réfutation sérieuse eût exigé un volume entier et non huit feuillets.

Printz.

Exercitationes musicæ theoretico-practicæ curiosæ De Concordantiis singulis, das ist : musicalische Wissenschaft und Kunstübungen von jedweden Concordantien in welchen jeglicher Concordantz Natur und Wesen, Composition, eigentlicher Sitz, Production, Continuation und Progressus aus gewissen Gründen erkläret, und beschrieben werden, etc.
Dresde, J. C. Miethens, 1689.

In-4° avec frontispice.

Le titre allemand est :

« Connaissance musicale et exercices artistiques sur toutes les consonances, où l'on explique et décrit la nature et manière d'être, la composition, la place propre, la production, la continuation et progression selon de certains principes, de chaque consonance, présenté à tous les Allemands amis des sciences musicales, pour leur inspirer de nouvelles réflexions et de meilleures études, par W. C. Printz, etc. »

L'auteur, dans son introduction, dit qu'il a perdu tous ses livres et manuscrits dans un incendie, qui en 1684 a dévoré la plus grande partie de la ville de Sorau, où il était *Cantor;* il dit aussi que sa mémoire s'est considérablement affaiblie depuis ce désastre.

L'introduction, d'une date postérieure aux autres fascicules que nous allons énumérer, traite des proportions et des consonances en général.

Nouveau titre :

Exercitium musicarum Theoretico-practicarum curiosarum

primum, de unisono : oder erste curiose musicalische Wissenschaft und Kunst Ubung von dem unisono.

« Science musicale curieuse et exercice artistique de *l'unisson.* »
Francfort et Leipzig, chez J. C. Miethens, 1687.

Printz donne les différentes opinions des auteurs qui ont écrit sur la musique, concernant la consonance et l'unisson.

Le deuxième fascicule (1687) parle de *l'octave* en 55 pages.
Le troisième (1687) de la *quinte,* en 52 pages.
Le cinquième (1688) de la *quarte,* 46 pages.
Le quatrième (1688) de la *tierce majeure,* 32 pages.
Le sixième (1689) de la *tierce mineure,* 32 pages.
Le huitième (1689) de la *sixte mineure,* 30 pages.
Le septième (1689) de la *sixte majeure,* 28 pages.
Les fascicules se suivent dans l'ordre irrégulier ci-dessus.

Printz.

Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst, in welcher deroselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsere Zeit in möglichster Kürze erzählet und vorgestellet werden, aus denen vornehmsten Autoribus abgefasset und in Ordnung gebracht von W. C. PRINTZEN, *etc.*
Dresden, J. Ch. Mieth, 1690.

« Description historique du noble art du chant et des instruments, dans laquelle on raconte et représente son origine et invention, ses progrès, perfectionnements, divers usages, effets merveilleux, ses ennemis de toute sorte, et en même temps ses plus célèbres artistes, depuis le commencement du monde jusqu'à nous, aussi brièvement que possible, rédigée d'après les meilleurs auteurs, et mise en ordre par W. C. Printz. »

Les dix-sept chapitres traitent de : La musique avant le déluge. — Depuis le déluge jusqu'au roi Salomon. — Les instruments des Hébreux (avec planches) (1), c'est la partie la plus intéressante de l'ouvrage ;

(1) D'après Kircher et Jean Schütter.

on ne peut certes comparer ce chapitre, comme intérêt, avec le suivant, qui a cet intitulé naïf : « Si la musique du temps des rois David et Salomon ressemblait à la nôtre. » Printz parle sur ce sujet pendant près de 25 pages. — Des meilleurs musiciens connus avant la naissance de Jésus-Christ. — Les musiciens depuis cette même époque jusqu'à saint Grégoire le Grand. — Depuis saint Grégoire jusqu'à Dunstaple (1). — Des musiciens du onzième, douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècle. — Ceux du seizième, du dix septième siècle. — Des principaux auteurs des chants d'église actuels (1690). — But et usage de la musique. — De la musique bizarre et merveilleuse. — Des ennemis de la musique. — La vie de l'auteur (Printz) jusqu'à sa quarante-huitième année.

Prose *de' Signori Accademici gelati di Bologna. In Bologna, per li Manolessi,* 1671.

In-4°.

Ce recueil de discours des académiciens de Bologne (les Gelés) renferme deux articles touchant la musique. Le premier (page 133) a pour titre : *Nelle cantilene si adopri la quinta diminuita e la quarta superflua, e non questa diminuita, e quella superflua : come altresi, per qual ragione si rigetti ogni sorte di intervallo, ò sia superfluo, ò sia diminuito della ottava, pensiero accademico del sig.* Gio. Battista Sanuti Pellicani, *dottor di leggi* (7 pages).

Une pièce plus importante sur la musique se trouve à la page 321 : *Della musica, discorso del sig.* Girolamo Desideri. C'est une dissertation de 36 pages sur la musique en général.

Le même volume renferme encore un discours *Della tragedia, del sig. dott.* Innocenzio Maria Fioravanti. J'ignore si c'était un aïeul du compositeur de ce nom.

Psellus.

ΨΕΛΛΟΥ τῆς Μουσικῆς Σύνοψις ἠυριϑωμένη.

« Aperçu complet et concis de la musique. »

Ce traité est court, nous n'ajouterons pas *mais substantiel*, ni même très clair comme le dit Fétis ; nous le donnons pour la première fois

(1) Printz met *Dunstan.*

en français. M. Ruelle a de son côté fait une traduction française du petit traité de Psellus (auteur du onzième siècle), et comme il nous l'a obligeamment communiquée, afin de la conférer avec notre texte, nous en avons profité en plus d'un endroit.

Cette traduction de Psellus est donnée comme une curiosité et non comme un écrit d'une haute instruction, on le verra sans peine ; quoi qu'il en soit, voici ce petit traité :

Aperçu complet et concis de la musique par Psellus (1075).

Les anciens disaient que tout le système du monde était représenté dans la musique, car il n'y a rien dans ce qui existe qui n'ait sa mesure et sa relation déterminées. Mais tout ce qui est produit dans le monde n'est pas considéré comme beau quand la mesure et proportion convenables manquent, que ce soit une production de l'art ou de la nature, que cela tombe sous les sens, ou ne soit perceptible que par la seule intelligence. La musique est une symétrie, une proportion qui représente l'harmonie du monde. Peut-être a-t-on raison d'appeler Dieu une harmonie de son être avec le monde, ce qui semble admirablement lui convenir, en considérant un système du monde combiné dans de bonnes proportions et dans un ordre parfait. On trouve la musique digne d'un tel prodige.

Donc, comme elle paraît en toutes choses, coordonnant et embellissant tout, donnant aux sens une pure volupté, l'harmonie à la nature, et à l'esprit une jouissance, nous allons discourir en abrégé de la musique sensible aux sens, ou plutôt comme affectant un seul des sens, l'ouïe.

Le son est un intervalle sonore, non divisé par un autre, qui se prête à l'harmonie. L'intervalle est une certaine relation des sons entre eux. Un système ou une gamme est une certaine étendue d'intervalles. L'harmonie est la combinaison des échelles musicales (des gammes).

Ainsi le son est admis indivisible, comme le point en géométrie. On dit qu'il se prête à l'harmonie, parce qu'il est émis de façon à pouvoir s'unir avec un autre son. S'il ne résonne pas dans ces conditions, c'est un son discordant, qui ne s'harmonise pas, et on ne l'appelle pas généralement un son, mais un bruit né par hasard et qui ne peut servir à l'harmonie.

Les tons portent différents noms, nous les prenons comme suite et ordre du grave à l'aigu : *Proslambanomenos, Hypate Hypaton, Parhypate Hypaton, Hypate Diatonos, Hypate Meson, Parhypate Meson,*

Diatonos Meson, Mese Monos, Paramesos, Trite Diezeugmene, Diatonos Diezeugmene, Nete Diezeugmene, Trite Hyperbolaon, Diatonos Hyperbolaon, Nete Hyperbolaon.

C'est l'étendue de seize tons que comprend un instrument de quinze cordes, la fin de la première octave servant au commencement de la suivante. Le rapport du premier ton au huitième est le même que celui du huitième au quinzème. Voilà pour les tons.

Parmi les intervalles, le plus petit est le *diésis*, puis le *demi-ton* qui consiste en une double suite de diésis, en montant. Le ton qui renferme deux fois le demi-ton, et dont le rapport, appelé *sesquioctave*, est comme neuf à huit; d'où vient que le demi-ton est pareillement la moitié de la sesquioctave, et que le *diésis* n'en est que le quart. Or quoiqu'on ne puisse pas diviser l'unité, au point de vue du nombre, on peut néanmoins la diviser comme matière géométrique. Il est également possible que la corde qui représente le rapport de la sesquioctave, puisse être divisée en moitié de la sesquioctave, c'est-à-dire le demi-ton, et celui-ci encore en diésis ou quart de ton. En géométrie on retranche aussi bien une petite ligne droite d'une plus grande qu'on ajoute à une petite ligne une plus grande. D'où suit que chaque figure peut être, à volonté, augmentée ou diminuée, ce qui est impossible en arithmétique. Étant donné un carré, la science du calcul ne le peut diviser (par moitié) en carrés égaux, ni le doubler, parce qu'il n'est pas plus possible de diviser en carrés égaux le chiffre 16 qui est un nombre carré (le chiffre 8 ne pouvant être réduit en nombre carré), que de le doubler de manière à ce qu'il reste un carré, parce que le chiffre 32 ne peut être réduit en nombre carré.

En géométrie ceci est facile : l'arpenteur prend le côté du carré donné comme diagonale, autour de laquelle il décrit un carré qui représente la moitié du carré donné. De même prenant pour côté la diagonale du carré donné, il double par là le carré donné.

De cette façon, on divise le rapport sesquioctave du ton en un demi-ton, et celui-ci en un quart de ton (diésis), ce qui n'a pas lieu pour les autres intervalles, comme celui de trois quarts de ton, la petite tierce, la grande tierce, la grande quarte, ce que la suite éclaircira.

Ces intervalles s'appellent incomposés, parce que la fusion de trois quarts de ton en un seul, ou autant de demi-tons ou bien encore divers tons, produisant le chant, renferment à la vérité divers intervalles, mais ne sont exprimés que par un seul. Il y a encore d'autres intervalles, la quarte, la quinte et l'octave; mais ceux-ci ne sont ni des intervalles

directs, ni des intervalles incomposés, ils dépassent tous les intervalles mentionnés.

Au point de vue du son, on les appelle tous intervalles, mais en considération de la grandeur des tons qu'ils renferment, ils ont reçu les noms suivants :

Savoir la *quarte*, parce qu'elle passe à travers quatre tons, ou enfin qu'elle traverse autant de cordes ; la *quinte* parce qu'elle se compose de cinq sons et l'*octave* de huit ; l'octave s'appelle *diapason* (ou à *travers toutes*) parce qu'elle traverse huit cordes et par suite tous les intervalles renfermés dans l'octocorde, de sorte que ce n'est qu'à partir de là qu'on peut les doubler, ainsi que les choses l'indiquent par elles-mêmes.

La quarte composée, la quinte composée et l'octave ont leur appellation selon ces intervalles.

Les consonances (appelées *paraphonum* par les Grecs) intervalles de la quarte et de la quinte, s'accordent ensemble ; l'octave et la quarte composée, la quinte composée et la double octave sont des consonances que les Grecs appellent *antiphonum*. Voici quelle est la différence entre les intervalles prochains (*paraphonum*) et les intervalles concordants (*antiphonum*) :

Le *paraphonum* est consonant dans un temps inégal ; les sons se succèdent avec douceur et dans une ordonnance bien rythmée d'après leurs proportions et rapports de similitude ; l'*antiphonum* est consonant dans un temps égal, l'aigu s'accordant en même temps avec le plus grave, savoir le huitième ton et le premier, le onzième avec le quatrième, le douzième avec le cinquième, le quinzième avec le huitième : les sons graves montent ou descendent en même temps que les sons aigus s'accordant dans leurs proportions (1).

On observera que le ton, le demi-ton et le quart de ton, considérés isolément, sont le commencement de la consonance, mais non la consonance elle-même.

La quarte se compose de deux tons entiers et d'un peu plus d'un demi-ton ; cet *un peu plus* étant moins qu'un quart de ton, n'a pas de nom.

La quinte renferme trois tons et demi, l'octave six tons ; la quarte composée a huit tons et un demi-ton, la *quinte composée* a neuf tons et demi, et l'*octave composée* douze tons. La proportion de la quarte est 1 1 3, de la quinte 1 1 2, celle de l'octave est double ou 2 ; de la

(1) Il semble ressortir des définitions de Psellus que *paraphonum* désigne une consonance dans la mélodie, et *antiphonum* une consonance dans l'harmonie.

quarte composée 2 2/3, de la quinte composée trois. Pour mieux saisir, qu'on prenne par exemple parmi les nombres, comme premier, le chiffre 6, alors le chiffre 8 sera *sesquitiers*, c'est-à-dire 1 1/3 ; le chiffre 9 *sesquiallera* 1 1/2 ; le chiffre 12 fait le double, le 16 sera double en rapport doublement superpartiel, c'est-à-dire le double plus un 2/3 ; 18 sera le triple, 24 le quadruple.

Il faut savoir qu'on n'évalue pas les rapports des intervalles d'après le chiffre des sons ou des cordes, mais selon la somme des tons renfermés de bas en haut. Ainsi l'intervalle de quinte, dont le rapport est 1 1/2, ne paraît pas être 1 1/2 d'après les tons qui la précèdent, eu égard à sa position. Car de cette manière la quinte serait au point de vue du premier son comme 1 : 5, comparé au deuxième le double et demi ; vis-à-vis du troisième un entier et deux tiers ; vis-à-vis du quatrième un et quart. Le rapport un et demi ne peut être appliqué à aucun son. Ainsi pour le 1 1/2 on doit considérer la somme de l'élévation et non pas le nombre de sons. Il faut entendre la même chose des autres proportions. Ces rapports des intervalles ont été trouvés d'après la longueur et l'épaisseur des cordes, d'après la vitesse des battements, et encore mieux par la suspension de poids ; pour les instruments à vent selon la grandeur de leur perce et selon le renforcement ou le relâchement du souffle.

Il faut observer qu'autre chose est l'intervalle du tétracorde, qui renferme toutes les propriétés de la quarte ; autre chose le pentacorde qui contient les propriétés de la quinte ; autre chose l'octocorde qui renferme toutes les propriétés de l'octave ; autre chose le complet accouplement de seize cordes, qui renferme en soi toute l'étendue de l'octave composée, et qui a une double utilité en ce qu'il contient les intervalles susnommés, de plus la septième, la neuvième et l'octave composée (renversée).

Entre le système ou combinaison des intervalles et les intervalles qui sont au milieu de ce système, il y a cette différence que le premier est considéré selon la combinaison de la matière, et celui-ci quand on fait abstraction de la matière.

Il est du ressort de l'harmonie de rassembler les combinaisons des intervalles, et de les faire concorder avec le genre de la mélodie, comme sont le diatonique, le chromatique et l'enharmonique, qui tient son nom de l'harmonie même.

Si donc l'harmonie procède par tons, il en résulte le genre diatonique ; si c'est par des demi-tons, le genre chromatique ; mais si l'har-

monie se compose particulièrement de quarts de ton, il en résulte le chant ou le genre enharmonique. L'harmonie ne se compose pas de tons entiers exclusivement ou de demi-tons exclusivement, ni de quarts de tons seulement, ce qui est impossible. Comme la quarte est composée de trois intervalles, savoir deux tons entiers et un demi-ton, il est clair qu'en lui destinant deux tons il reste un demi-ton à ajouter ; cette quarte est appelée genre diatonique, parce qu'elle est composée d'un demi-ton et de deux tons entiers.

Mais s'il y a en présence deux demi-tons, et que le reste soit fondu dans un seul intervalle, c'est-à-dire un intervalle incomposé et renfermant trois demi-tons, consistant en deux demi-intervalles et d'un intervalle de trois demi-tons, cette quarte est du genre chromatique, qui sert mieux à exciter les passions et la tristesse que la quarte précédente. Mais si la mélodie continue par deux quarts de ton, le reste sera un intervalle incomposé de deux tons entiers, et cette sorte de quarte est du genre harmonique, qui est le meilleur, et a reçu son nom de l'harmonie en général.

C'est de la même façon que l'harmonie réunit les autres combinaisons des tons, et comme on a montré comment sont reliés entre eux les intervalles du tétracorde, un chercheur ardent peut conclure aisément sur les combinaisons des tons qui suivent.

Le genre le plus difficile de la mélodie (dans la pratique) est le genre harmonique, qui exige une longue pratique et habitude : c'est pourquoi aussi on ne s'en sert pas sans peine. Par contre le diatonique est simple, noble et conforme à la nature ; c'est pour cela que Platon l'a adopté.

De ceux-ci, chaque genre à son tour diffère de l'autre, et se divise en de nombreuses parties, différences et espèces. Car tantôt un chant est d'après le mode lydien, tantôt d'après le phrygien, tantôt d'après le dorien.

C'est d'après ces modes que fut composé le chant à la louange des dieux, ou *péan épithalame* (chant de mariage), et le chant qui termine une pièce dramatique, ainsi que d'autres espèces de chants.

Les différentes espèces de mélodies ne sont pas produites seulement par le changement des intervalles et de leurs différences, mais aussi par le mouvement plus ou moins lent et plus ou moins pressé par des temps d'arrêt, et quand le chant continue, par la connaissance des mesures et des battements qui en produisent des variétés infinies. »

Cette traduction a été faite d'après l'édition de Jean Bogard, Paris 1545, que possède le Conservatoire, en lui comparant la traduc-

tion allemande de Mizler, *Musikalische Bibliothek* (Bibliothèque musicale) tome III, p. 171.

Ptolémée.

CL. PTOLEMÆI, *Pelusiensis, Harmonicorum, sive de musica libri tres, nunc primum editi,* ANT. GOGAVINO *Graviensi interprete.*

Cette traduction latine du traité de Ptolémée sur la musique, par Gogavino, se trouve à la suite d'*Aristoxène* (voyez ce nom).

D'après Forkel, parmi les mérites de Ptolémée au point de vue de la musique, on lui doit d'avoir restreint à 7 les 13 ou 15 modes des anciens; comme aussi d'avoir établi les véritables proportions de quelques intervalles, et c'est grâce à ces nouvelles proportions que l'octave diatonique se prête commodément à des combinaisons harmoniques. Quant à ce dernier mérite, quelques auteurs l'attribuent à Didyme; Porphyre entreprend même plusieurs fois Ptolémée, pour lui reprocher d'avoir fait des emprunts à Didyme, sans le nommer : on se pillait déjà en l'année 150 après Jésus-Christ.

Le troisième et dernier livre des *Harmoniques* de Ptolémée traite particulièrement de l'harmonie des mondes, de ces concerts que les corps célestes sont censés former entre eux, concerts que les célèbres philosophes de l'antiquité ont été les seuls à entendre dans leurs rêves.

Une traduction latine des *harmoniques de Ptolémée*, qui jouit d'une plus grande estime que celle de Gogavino, est la suivante, que nous possédons également :

Ptolémée.

CLAUDII PTOLEMÆI *harmonicorum, libri tres; ex codicibus M. SS. undecim, nunc primum Græce editi,* JOHANNES WALLIS, *SS. Th. D. geometriæ professor Savilianus Oxonia, etc.*
Oxonii, e theatro Sheldoniano, an. Dom. 1682.

In-4° de 328 pages.

L'ouvrage est terminé par un Supplément sur l'ancienne harmonie comparée avec celle de 1682 : *Appendix, de veterum harmonica ad hodiernam comparata.* Dans cette édition, le docteur Wallis a mis en regard de sa traduction le texte grec, conféré sur onze textes de diverses sources. Malgré cela, Fétis regrette que le traducteur n'ait pas eu à sa disposition les textes de la Bibliothèque nationale de Paris, plus anciens que ceux consultés par le docteur Wallis.

Puteanus.

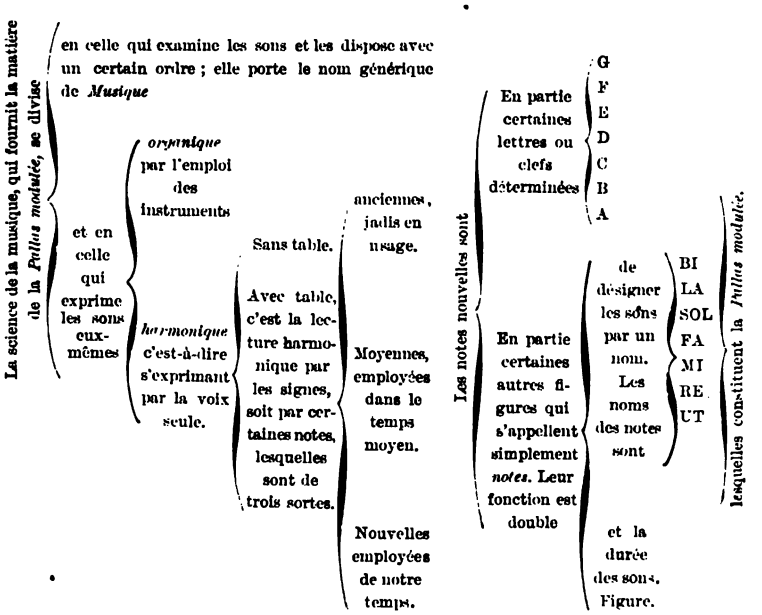
ERRICI PUTEANI *Sugambri, auditoris Lipsii Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicæ lectionis, nocum et compendiarium usum aptata et contexta Philologo quodam filo.*
Mediolani, apud Pontianos, 1599.

Petit in-8°.

« Henri Puteanus (1), Westphalien, élève de Juste Lipse, *Pallas modulée*, ou la distinction des sept voix adaptée à un usage nouveau et abrégé, par un certain fil philologique. »

Ce petit volume a 122 pages, plus cinq pages non numérotées, renfermant la table ; il est dédié à Vincent Pinelli. Après la préface viennent six ou sept pièces de vers élogieuses à l'intention de Puteanus.

A la fin de son ouvrage, l'auteur donne un tableau, résumant le tout, le voici traduit :



(1) *Henry du Puys* ou *Heinrich Brunnen*, ou enfin *Henri Van de Putte*.

Une remarque intéressante à faire dans cet ouvrage, c'est qu'après avoir montré les inconvénients de l'ancienne solmisation par les muances, Puteanus propose à la page 55 une nouvelle syllabe à ajouter aux six autres notes ; il l'appelle *bi* (notre *si* actuel) et voilà la gamme complète. Il s'est passé près d'un siècle avant que cette invention si commode de la septième note eût complètement et universellement détrôné l'ancienne manière de solfier avec l'hexacorde et les muances. Banchieri (1) et bien d'autres musiciens théoriciens ont senti ce besoin, et ont cru inventer ce complément de la gamme ; mais nous ne le trouvons pas mentionné avant cette date de 1599.

Puteanus.

ERYCI PUTEANI *Musathena, sive notarum heptas ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum, ejusdem iter nonianum, Dialogus qui Epitomen Musathenæ comprehendit, ejusdem de distinctionibus syntagma cum Epistola Justi Lipsi de eâdem materiâ.*

Hanoviæ, typis Wechelianis, apud Claudium Marnium et heredes Joan. Aubrii, 1602.

Petit in-8°.

« Minerve musicale (?) d'Erycus Puteanus, ou les sept notes disposées pour l'usage nouveau et facile de la lecture harmonique.

Le voyage à Nonia (*Iter Nonianum*) du même, dialogue qui comprend en abrégé la Musathena.

Le résumé du même sur les distinctions, avec la lettre de Juste-Lipse sur la même matière.

Hanau, imprimerie Weichel, chez Claude Marnius et les héritiers de Jean Aubrius. »

La mythologie, au moins ses termes et ses analogies, jouent un rôle des plus importants chez Puteanus. Il parle de la musique organique ; de la musique harmonique ; de la voix. — Division de l'harmonie. — Des vieilles notes ou de l'ancienne notation de la musique, les intermédiaires et les nouvelles notes.

L'auteur ramène toute la science au chiffre fatidique 7 : la lyre an-

(1) Voyez ce nom, ainsi que *Sartorius, Van der Elst.*

cienne avait 7 cordes (1), la flûte ancienne était composée de 7 roseaux, les affections sont régies par 7 influences, les planètes sont au nombre de 7, etc.

Les notes sont comparées à la vie humaine ; l'auteur parle aussi des jours lustraux, dans lesquels on donnait les noms aux enfants ; de la circoncision chez les Égyptiens et chez les Éthiopiens, etc.

Quercu (de).

Opusculum musices per quam brevissimum de gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplici una cum exemplis idoneis percommode tractans ; omnibus cantu oblectantibus utile ac necessarium per SIMONEM BRABANTINUM DE QUERCU *cantorem ducum Mediolanensis confectum.*

Dominus Joannem Weyssenburger, Nuremberge impressit.

A la fin du volume :

Weyssenburgerus tenui me grammate pressit
Nomine Joannes cui labor iste placet, 1513.

« Opuscule de musique aussi bref que possible, traitant très commodément de la musique grégorienne, de la musique figurée et du contre-point simple, avec des exemples appropriés : utile et nécessaire à tous ceux qui pratiquent le chant, par *Simon Duchêne*, Brabançon, chanteur des ducs de Milan.

Imprimé par M. Jean Weyssenburger de Nuremberg. »

La dédicace au duc de Milan, est suivie de la date de 1500 (2), mais on sait que ceci est la seconde édition du traité de Quercu, la première étant de 1509, peut-être même de 1500.

Il est assez bizarre que Fétis, après avoir copié en partie les erreurs de Forkel qui n'avait pas vu cet ouvrage, tandis que lui le possédait (voir son catalogue), se mette à discuter sur le nom de l'éditeur ou imprimeur du livre que Forkel appelle Winterburg, et que Fétis appelle Winterburger ; or, ce n'est ni l'un ni l'autre, le nom de Jean *Weyssenburger* se trouve imprimé en grosses lettres au bas du titre comme aussi à la fin. Fétis donne deux fois le vrai nom ; mais il ne s'en aper-

(1) Putcanus dit que l'ancienne lyre se pinçait et se jouait avec le *plectrum*. Il cite plusieurs espèces de cithares.

(2) Et non pas 1508, comme le dit Fétis.

çoit pas, sans cela quel serait le but de la note qui est au bas de la page. Voy. *Biographie des musiciens à* QUERCU.

Gruber veut que *Quercu* soit *Du Quesne;* Valère André et Foppens l'appellent *Van der Eyken;* et Fétis le baptise *Eikenhout.*

En français ce serait *Duchesne.*

Quercu passe en revue les tons, les demi-tons, les muances, les intervalles, les modes, la figure des notes et leur valeur, la prolation, les altérations, les pauses, les ligatures et le contre-point. Le frontispice est d'Albert Dürer.

Quirsfelden (ou Quirsfeld).

Breviarium musicum, oder kurtzer Begriff wie ein Knabe leicht und bald zur Singe-Kunst gelangen, etc., von M. JOHANNE QUIRSFELDEN.

Dresden, M. G. Hübner, 1702.

Petit in-8°.

« Bréviaire musical ou Précis, avec le secours duquel un jeune garçon peut parvenir facilement et vivement à la science du chant, et apprendre et comprendre les choses les plus utiles qui y sont renfermées, avec un supplément contenant divers exercices et fugues (canons), dans les douze tons de la musique, recueilli et augmenté de nouveau par Jean Quirsfelden.

Dresde, chez Martin Gabriel Hübner, 1702. »

C'est la quatrième édition de ce petit livre, paru d'abord en 1675. Notre frontispice porte la date de 1683, qui est celle de la seconde édition. Comme l'indique son titre, le volume renferme les notions élémentaires de la musique qui, en 1702, était encore définie : l'art de chanter. Dans le chapitre des clés, on trouve une clé de *fa* cinquième ligne, idée assez bizarre, puisque cette clé n'a jamais servi, la clé de *sol* deuxième ligne la rendant inutile. La gamme est encore l'hexacorde, et on y enseigne les muances. — Le nom des notes et leurs différentes valeurs. — Des intervalles. — Des mesures. — Des pauses. — Des syncopes. — Des accidents. — Nous remarquons comme une des grandes règles du chant, celle de ne pas embrouiller les paroles, en chantant *laudole* au lieu de *laudate.*

Reisch (Georgius).

Margarita philosophica.

« Perle philosophique. »

Tous les bibliographes citent comme première édition celle de Fribourg, 1503; Brunet lui-même semble indécis, en mettant à la fin de son article sur Reisch : « Panzer et Hain décrivent une édition in-4°, sans lieu ni date d'impression, dans laquelle l'ouvrage est daté de Heidelberg, 1496, et ils supposent que ce peut être là la date de l'impression. »

L'exemplaire du Conservatoire est précisément celui décrit par Panzer et par Hain, que Fétis semble n'avoir pas connu.

En tête de la première page, qui est une gravure sur bois, on lit : *Margărita philosophica*, sans nulle indication d'auteur ni d'imprimeur. La gravure représente les sept arts libéraux, sous la figure de sept femmes qui sont bien laides pour des arts libéraux; on voit au bas Aristote et Sénèque et en haut saint Ambroise, saint Jérôme, saint Augustin et saint Grégoire.

Sur le verso du titre se trouve une ode, *Suo Gregorio Reisch generosi Comitis de Zolrn alumno : Adam Vuernherus Temarensis salutem.* P. D.

« A son ami Grégoire Reisch, pensionnaire du noble comte de Zollern, Adam Werner, de ...? salut. »

Après vingt-deux vers des plus élogieux, on lit : *Ex Heydelberga* III *kalendas Januarii*, 1496 (28 ou 29 décembre 1495).

Ce petit in-4° est imprimé en gothique, les initiales en couleur rouge.

La musique se trouve entre le traité d'arithmétique pratique et celui de géométrie spéculative. Elle a son frontispice comme tous les autres arts libéraux ont le leur : quatre jeunes clercs donnent un concert composé d'un luth, d'une harpe, d'une flûte douce et d'un orgue portatif; une grande vilaine femme, ornée d'un plumet de tambour major, tient la musique. Il y a encore deux autres personnages, mais on ne voit pas trop ce qu'ils peuvent bien faire; celui qui tient une balance avec des marteaux est sans doute Pythagore.

Ce traité de musique, en deux parties, est écrit sous forme de dialogue, entre le maître et le disciple; comme il est renfermé en 28 pages, on comprend que ce soit d'une brièveté un peu exagérée.

Reisch y parle de l'utilité de la musique, de sa définition, de son origine et de ses inventeurs, des consonances, des dissonances, de la quarte, de la quinte, de l'octave, du monocorde, du tétracorde, des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique.

Dans la seconde partie, il traite de la musique pratique, des notes, du chant en bémol et en bécarre, des muances (avec exemple), des intervalles, des tons du plain-chant et des intonations des psaumes.

Reisch était prieur d'un couvent de chartreux et confesseur de l'empereur Maximilien.

René François.

Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence par René François, *prédicateur du Roy.*

A Rouen, chez Jean Osmont, dans la cour du Palais, 1626.

In-4°.

L'auteur parle de toutes sortes de choses dans son livre ; de la vénerie, de l'orfévrerie, de l'imprimerie, de la menuiserie, des mathématiques, et aussi de la musique et de la voix.

C'est le chapitre 53 qui traite de la musique, il débute ainsi : « La musique est un chant recueillant harmonieusement en soy des paroles bien dites, mesurées en quelque gracieuse cadence de rime, ou balancées en une inégale égalité, doucement pesle-meslans les sons graves et aigus, bas et hauts, fendans et perçans, ou rabbatus, etc. »

On ronsardisait encore en 1626. René François donne les principes élémentaires de la musique, les expressions grecques pour les différents tons, la valeur et la figure des notes, les pauses, les points ; il touche même un peu aux ligatures et aux proportions. Sa façon d'analyser les modes grecs et les effets de la musique est tout un poème d'idées bizarres, fantasques, dans un style qui ne l'est pas moins. L'auteur ne traite pas si amplement de la voix qu'il appelle le truchement de nos affections. Peut-on assez regretter l'abandon que nous avons fait du luth, puisque d'après René François : « On fait dire au luth tout ce qu'on veut. »

Rosa (Salvator).

Satire di Salvator Rosa, *dedicate a settano.* (Satires dédiées aux conspirateurs).

In Amsterdam, presso Seco Prothomastix.

In-12.

On sait que Salvator Rosa était peintre, musicien et poète ; il avait

sans doute encore d'autres talents, heureusement que la peinture les a tous absorbés. Le recueil de ses satires, faites aux environs de 1646, ne fut publié qu'après sa mort ; ce sont : *la musica, la poesia, la pittura, la guerra, la Babilonia, l'invidia.*

La musique qui doit seule nous occuper, est une critique âcre, très âcre des chanteurs du temps ; que l'auteur fût dans le vrai ou dans le faux, ses anathèmes sont d'un réalisme extrême. Pour choisir entre les passages les plus bénins, nous citerons :

Io non biasimo già l' arte del' canto,
Mà si bene i cantori viziosi,
C' hanno sporcato alla modestia il manto,
Sò ben, ch' era mestier da virtuosi
La musica una volta, e l' imparavano,
Trà gl' huomini i più grandi, e i più famosi,
So che Davidde e Socrate cantavano ; etc.

Ce qu'un traducteur moderne (1) a rendu ainsi :

Je ne m'attaque point à l'art du chant lui-même,
Je n'en veux qu'aux chanteurs, aussi bêtes que beaux,
Qui de leur vanité faisant la loi suprême,
De modestie ont mis les voiles en lambeaux.
Je sais que la musique aux héroïques âges
Trouva grâce et faveur auprès des plus grands sages,
Que le saint roi David et Socrate ont chanté,
Et qu'Epaminondas pour sa voix fut vanté, etc.

Comme étude de mœurs cette satire est curieuse à lire.

Rossi.

Sistema musico overo musica speculativa dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi, di Lemme Rossi, *Perugino. In Perugia, nella stampa Episcopale, per Angelo Laurenzi,* 1666.

In-4° de 179 pages.

Calcul des proportions des intervalles. — Description du système

(1) *Satire contre la musique, imitée de Salvator Rosa,* par F. Tapon Fougas. Genève, 1866, in-12.

diatonique des anciens. — Système de Guido. — Les divisions du monocorde des anciens. — Le système de Boèce, celui de Ptolémée. — Opinion de Zarlino sur le genre diatonique sintonique. — Du tempérament. — Analyse des modes grecs.

C'est encore un de ces volumes de musique mathématique, géométrique et algébrique, dont les musiciens n'ont que faire.

Saint Bernard.

Supplementum Patrum complectitur multa SS. Patrum, conciliorum, scriptorumque ecclesiasticorum opera, quæ primum e MSS. codicibus eruit, notis et dissertationibus illustravit R. P. Jacobus Hommey, *Augustinianus, communitatis Bituricensis. Parisiis, apud Danielem Horthemels, via Cytharœa sub Mæcenate,* 1686.

In-8° de 681 pages plus l'*Index*.

« Le supplément des Pères, comprenant beaucoup d'Œuvres des saints Pères, des conciles, et des écrivains ecclésiastiques qui ont été pour la première fois extraites des volumes manuscrits et illustrés de notes et de dissertations par le R. P. Jacques Hommey, augustin, de la communauté de Bourges.

Paris, chez Daniel Horthemels, rue de la Harpe. »

Dans sa lettre, saint Bernard dit que l'Antiphonaire de Metz, passant pour être le vrai texte grégorien, des religieux de son ordre y furent envoyés pour le copier.

On s'aperçut sans peine que cet antiphonaire ne valait pas la réputation qu'on lui avait faite, et saint Bernard fut chargé des corrections et changements nécessaires, aidé dans ce travail par d'autres religieux, qui se servirent pour ce travail d'antiphonaires de diverses origines.

Il serait difficile de désigner l'action personnelle de saint Bernard dans la révision de l'Antiphonaire en question ; il y a même beaucoup d'écrivains qui croient qu'il n'y prit aucune part, et qui affirment absolument que le *Tonal* y faisant suite, lui est complétement étranger.

Ce tonal, écrit par demandes et par réponses, donne l'explication des termes employés dans la dissertation sur l'Antiphonaire Bernardin et ses améliorations. De grosses notes de plain-chant représentent les exemples pour les huit tons.

Le revérend père Hommey donne également dans son livre les odes de saint Bernard en l'honneur de la Vierge, et d'autres œuvres du même auteur, la vie de saint Augustin, etc.

La dissertation sur la révision de l'antiphonaire de Metz et le Tonal, attribués à saint Bernard, se trouvent traduits en français dans l'*Esthétique du chant grégorien par le R. P. Lambillotte.*

Salinas (François).

FRANCISCI SALINÆ, *Burgensis, abbatis sancti Pancratii de Rocca Scalegna, in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi musicæ professoris, de musica libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritas tam quæ ad harmoniam, quam quæ ad rhythmum pertinet, juxta sensus acrationis judicium ostenditur et demonstratur; cum duplici Indice capitum et rerum.*

Salmanticæ, excudebat Mathias Gastius, 1577.

In-folio.

Huit feuillets préliminaires de dédicace, préface, épigrammes, etc. 438 pages suivies de la table; au dernier feuillet se trouve la marque de Gasti.

« François de Salinas (1), de Burgos, abbé de S. Pancrace de Rocca Scalegna, au royaume de Naples, professeur de musique à l'Université de Salamanque.

« Sept livres sur la musique, dans lesquels la vérité de la doctrine est démontrée selon le jugement du sens et de la raison, tant en ce qui regarde l'harmonie qu'en ce qui regarde le rythme.

« Avec un double index des chapitres et des matières. Salamanque, imprimé par Mathias Gastius. »

Les sept livres de l'ouvrage de Salinas traitent : 1° De la double division de la musique universelle, l'une selon les principes des anciens, l'autre récemment élaborée. — 2° Des intervalles et de leurs proportions numériques. — 3° Ce que c'est que le genre en musique, et combien il y a de genres. — 4° Des diverses espèces de consonances d'après les principes d'Euclide, de Ptolémée et de Boëce. — 5° Du rythme musical d'après les définitions de Philoxène, de Platon et

(1) Dans la dédicace au roi, le nom est écrit ainsi.

d'autres ; comment le rythme oratoire et le rythme poétique diffèrent du rythme musical. — 6° Qu'il ne faut pas admettre une troisième partie de la musique dite métrique, mais que l'étude des mètres appartient à la musique rythmique ; s'il y a plus de mérite à trouver un chant d'après les lois métriques qu'à composer sur un chant déjà trouvé le chant de plusieurs voix. (Les nombreux exemples de musique notée, chansons espagnoles, chants de la liturgie, etc., rendent ce livre sixième fort intéressant.) — 7° De la différence du mètre des vers, et de l'étymologie du nom de *vers*. Ce dernier livre renferme encore un certain nombre d'airs notés.

A la page 216, Salinas disserte assez longuement sur les emprunts que Ptolémée doit avoir fait à Didyme, d'après Porphyre.

Notre exemplaire a appartenu au célèbre musicographe Zarlino, le titre porte sa signature ; on lit également de sa main sur le feuillet blanc précédent :

Anno Domini 1588 *die* 23 *Julii*, Venetii.
J. Z.
(Joseph Zarlino.)

Il y a en outre d'assez nombreuses annotations marginales de la même main.

Sartorius (Schneider).

Institutionum musicarum Tractatio nova et brevis, duobus libris comprehensa, quibus non tantum artis præcepta breviter et dilucidè proponuntur, rerum etiam pulcherrima modorum musicorum doctrina exhibetur et exemplis illustratur. Præmittitur oratio de hujus artis inventoribus, præstantia, utilitate, Item aliquot fugæ pro discipulis secundæ et tertiæ classis scholæ Hamburgensis, autore Erasmo Sartorio, *cantore.*
Hamburgi, Jacobus Rebenlinus, anno 1635.

Petit in-8°, non paginé.

« Traité nouveau et court des institutions musicales, compris en deux livres, dans lesquels non seulement les préceptes de l'art sont exposés brièvement et clairement, mais où une très belle doctrine des modes musicaux est présentée et illustrée par des exemples. En tête est un discours sur les inventeurs de cet art, de son excellence, de son

utilité. De plus quelques fugues pour les élèves de la seconde et de la troisième classe de l'école de Hambourg, par Erasme Sartorius, maître chantre. »

Sartorius (ou Schneider) avait soixante ans quand il publia cet ouvrage, dedié au conseil, au clergé et aux corporations de Hambourg. Mattheson (1) observe avec raison que la date de cette dédicace (1625) est une faute d'impression.

Après la dédicace de douze pages et quelques vers laudatifs de divers poètes, vient un éloge de la musique (*Encomium musicæ*), où l'auteur passe en revue les antiques noms d'Amphion, de Linus, de Tamirus, Philammon, Pierius, Lichaon, Thimothée, Pythagore, Arion, Orphée, le roi David, etc., pour s'arrêter à Boèce. (Trente-trois pages.)

C'est alors seulement que Sartorius entre en matière, par *quid est musica?*

Réponse : « Presque tous définissent la musique, l'art de bien chanter. On la définira plus exactement : La musique est la science du nombre sonore ou du concert des voix. »

Au second chapitre, Sartorius dit que jusque-là on s'était contenté de six notes, mais que Puteanus (2), dans son ouvrage, a cherché à faire disparaître les nuances, en proposant une septième note *bi* (pour le *si*) ; Sartorius aime mieux continuer l'ancienne manière en gardant les six notes (l'hexacorde).

A ce propos, il nous apprend que Seth Calwitz et Jean Lippius avaient introduit dans la pratique les sept notes belges *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni* (3). D'autre part, Daniel Hitzler du Würtemberg aurait proposé de son côté l'emploi des syllabes *la, be, ce, de, me, fe, ge.* Enfin, au dire de Gengenbach, il est certain que si Calwitz enseigna la solmisation d'après les sept notes belges, il ne tarda pas à abandonner ce système, pour revenir à celui de l'hexacorde, et ce sont toutes ces hésitations qui auraient décidé Sartorius à continuer l'emploi des nuances.

Le chapitre quatrième s'occupe des nuances par bécarre et par bémol, avec un long exemple. — Des notes, avec un solfège où toutes les valeurs sont employées. — Des pauses.

Dans la deuxième partie : 1° Définitions préliminaires. — 2° Des

(1) Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, page 308.

(2) Voyez ce nom.

(3) Cependant Calwitz avait écrit à Hubmeier qu'il n'y avait jamais songé.

intervalles, avec un exemple. — 3° Des douze modes. — Les derniers chapitres traitent des modes *plagaux*, ou *dérivés*, ou *pairs* et des modes *authentiques*, ou *générateurs*, ou *impairs*. Parmi les auteurs des morceaux écrits dans ces divers modes, Sartorius cite les noms d'Orlando de Lassus, Jacques de Wert, Prætorius, Croce, Jacques Händl (Gallus), Meiland, Claude Merulo, Vulpius, Alex. Utendal, Ph. de Monte, Kerle, L. Senfl, Pevernage, V. Ruffo, Hasler, Clément, (Clemens non Papa) A. Ferabosco, A. Gabrieli, etc. et mentionne surtout les psaumes de Luther.

A la fin de son traité, il donne un petit vocabulaire, expliquant moitié en latin, moitié en allemand, certains termes employés dans la musique. Nous en extrayons ceux-ci : « *Vagans* est une voix qui se promène à travers les autres. — La *Basse continue* est une invention nouvelle, c'est le fondement de tout le morceau, une partie qui est bien utile aux organistes et aux luthistes.

« Un *cantor* est un directeur de la musique. — *Missodia*, c'est en général la musique qui s'exécute avant dîner dans les églises. »

Les exemples qui suivent ont un titre spécial :

Fugæ aliquot 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum in unisono, accommodatæ ad captum teneræ ætatis, ita ut eas modulari possint pueri absque additamento graciorum vocum atque ita se invicem exercere.*

In usum scholæ Hamburgensis pro classibus secunda et tertia conscriptæ et in publicum emissæ ab E. S. C. H., anno 1635.

« Quelques fugues à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 voix à l'unisson, accommodées à la compréhension du jeune âge, de telle sorte que les enfants puissent les moduler sans le secours de voix plus graves, et s'exercer ainsi réciproquement, écrites à l'usage de l'école de Hambourg, pour la seconde et la troisième classes, et publiées par E. S. C. H. »

Ces fugues, qui sont des canons à l'unisson, ont tantôt des paroles latines comme texte, tantôt des paroles allemandes ; il y en a probablement dans le nombre que Sartorius a écrites lui-même, comme par exemple le canon à sept entrées : *Wer Musicam verachten thut, der ist nicht werth sie z' hören gut* : « Qui méprise la musique n'est pas digne de l'entendre. » Cela se trouve quelque part dans Luther, du moins à peu de chose près.

Schott (Gaspard).

Organum mathematicum libris IX explicatum à P. GASPARE SCHOTTO, *e societate Jesu, etc. Herbipoli, sumptibus Johannis, A. Endteri, et Wolfgangi Jun. hæredium, anno* 1668.

In-4° de 858 pages.

L'ouvrage de Schott est une de ces nombreuses encyclopédies des sciences et des arts, que les savants du seizième et du dix-septième siècles aimaient à mettre au jour, un peu pour prouver leurs connaissances universelles. Ils se copiaient naturellement plus ou moins les uns les autres. Schott parle de l'arithmétique, de la géométrie, des fortifications, de la chronologie, de l'horographie, de l'astronomie, de l'astrologie, de la stéganographie, et enfin au neuvième et dernier livre : de la musique.

Déjà, d'après les auteurs cités dans la préface, on peut deviner quelle espèce de traité de musique peut résulter de la lecture de Cornelius Agrippa, de J. B. Porta, de Beyerlinck, de P. Mendoza, et même de la *Musurgia de Kircher*, dont Becker prétend que ce n'est qu'un extrait ; il est vrai qu'à Rome Schott a été le disciple de Kircher.

Il parle de l'étendue des voix. — De la manière d'écrire en harmonie trois voix au-dessus d'une basse. — Des intervalles. — Du tétracorde des Grecs. — Des notes latines *ut, re, mi, fa, sol, la*, et de Guido. — Des clés et des accidents. — De la figure des notes. — Des pauses. — Du contre-point. — De la mélopée antique, etc. — De la manière de construire une colonne musicale heptaédrique, avec figure. — De la composition pratique du contre-point, etc.

Tout cela est bien superficiel, bien incomplet et souvent bien inexact, sans parler des moyens employés, comme, par exemple, sa façon d'enseigner le contre-point.

Sébastien (Claude).

Bellum musicale, inter plani et mensuralis cantus reges, de Principatu in musicæ provincia obtinendo, contendentes, CLAUDIO SEBASTIANI *Metensi, organista authore.*

(Au milieu du titre, un homme armé, avec cette exergue) :

Arma viri ferte arma.
Vocat lux ultima cives.

Au bas :

Habes, candide lector, in hoc Bello musicali, non solum omnes controversias musicorum hinc inde agitatas, verum etiam quidquid ad artificium ipsius musices pertinet, opus suis figuris et notis illustratum, quale antehac neque visum neque auditum. Fruaris ergo ut decet candide.

Dulce bellum inexpertis.

A la fin :

Argentorato, in officina Pauli Machæropœi, anno 1563.

Petit in-4°.

« Guerre musicale entre les rois du plain-chant et du chant mesuré, combattant pour obtenir la souveraineté dans la province de la musique, par Claude Sébastien de Metz, organiste.

Exergue :

Aux armes ! hommes, portez des armes !
Un dernier jour appelle les citoyens ?

« Tu trouveras, lecteur candide, dans cette guerre musicale, non seulement toutes les controverses agitées ça et là par les musiciens, mais même tout ce qui tient à l'art de la musique, ouvrage illustré de figures et de notes (de musique), tel qu'on n'en a jamais vu ni entendu. Uses-en candidement, comme il convient. »

« La guerre est douce aux inexpérimentés.

« A Strasbourg, dans l'imprimerie de Paul Machæropœi (1). »

Notre exemplaire est de la seconde édition ; d'après Walther la première a paru en 1553, il en indique une troisième confirmée par Forkel (1568) toujours à Strasbourg.

L'ouvrage dépeint le combat entre le plain-chant et le chant mesuré, sous une forme allégorique. Dans ce tissu, moitié sérieux, moitié burlesque, l'auteur passe en revue tout ce que pouvait fournir la science musicale d'alors, aussi bien celle du plain-chant que la musique mesurée ou instrumentale ; les didacticiens particulièrement cités ou mis à profit sont Gafori et Ornitoparchus, ce dernier surtout.

La critique que Sébastien de Metz fait des abus de son temps est

(1) Ce pseudonyme grec signifie *Épée*. (Schwert.)

assez sévère, et de toute façon nous fournit la preuve incontestable que l'auteur avait lu beaucoup, pour ne pas dire prodigieusement.

M. Fétis, à *Sebastiani*, donne une analyse plus étendue que la nôtre sur cet ouvrage ; nous y renvoyons.

A la fin du volume se trouve une curieuse gravure sur bois, dont la vraie place serait au commencement. On y voit les portraits, peu flattés, de Pallas Minerve, de Cythérée, de Mercure, de Phébus, de Bacchus, d'Hercule et de l'auteur.

Notre exemplaire a appartenu à M. de Coussemaker.

Monsieur Raymond Schlecht a publié en 1876 à Trèves, une traduction allemande du *Bellum musicale* de Sebastiani, avec quatre planches.

Senecé.

*Lettre de Clément Marot à Monsieur de *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs-Élisées.*

A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688.

In-12 de 119 pages.

C'est un petit pamphlet que l'auteur, Antoine de Senecé, publia sous le voile de l'anonyme, après la mort de Lully, dont il n'avait pas eu à se louer, tandis qu'il occupait la place de valet de chambre auprès de la reine Marie Thérèse, femme de Louis XIV. Senecé représente Lully arrivant aux Champs-Élysées, porté par des satyres, entouré d'un orchestre, et complimenté par de Beaujoyeux (1) dont le sort avait assez de ressemblance avec celui de Lully, en se reportant toutefois au règne de Henry III. De Beaujoyeux fait le panégyrique de Lully devant Proserpine, après quoi Anacréon, entre deux vins, demande à répondre. Il dit que Lully a été le tyran de Quinault, absorbant tous les privilèges, que d'ailleurs les poètes ont autant de droits à la création de l'opéra que le musicien. Beaujoyeux répond que Lully était aussi poète, et qu'on n'a qu'à lire ses dédicaces en vers ; cette motion est sifflée. Perrin, Cambert et Molière viennent à leur tour protester devant la reine des Enfers que Lully leur a frauduleusement enlevé le privilège de l'opéra. Lully répond par un conte, et

(1) Voyez : *Ballet comique de la Royne.*

demande a être jugé comme musicien. Alors s'avancent Orlando de Lassus, Luiggi, Carissimi, pour citer les emprunts nombreux que Lully a fait à leurs compositions. La reine des Enfers ne voulant pas juger de si grands personnages, s'en remet au bon goût, et un rideau la voile aux spectateurs. Des poètes espagnols se mettent à pérorer, et on finit par s'adresser à Virgile qui, après un discours assez long, conseille à la troupe d'aller au palais du bon goût. Le dieu du bon goût fait exécuter la descente de Cybèle dans l'opéra d'Atys de Lully, puis l'air du sommeil, durant lequel il s'endort. En se réveillant il déclare que Lully est un bon musicien. Celui-ci est si satisfait du jugement, qu'il se met à danser cette célèbre pantalonade du Muphty, dont il avait autrefois si fort réjoui la cour à Chambord, dans la représentation du *Bourgeois gentilhomme.*

Solèr (Antonio).

Llave de la modulacion, y antiguedades de la musica, en que se trata del fundamento necessario para saber modular; theorica, y práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos canones enigmaticos, y sus resoluciones, su autor El P. Fr. Antonio Solèr, *monge del orden de San Geronymo, organista y maestro de capilla en su real monasterio de San Lorenzo (vulgò) del Escurial.*

Madrid, en la officina de Joachim Ibarra, calle de las Urosas, 1762.

Petit in-4°.

« Clé de la modulation et antiquités de la musique, où l'on traite des principes nécessaires pour savoir moduler : Théorie et pratique pour la parfaite connaissance de toutes les formes des notes depuis le temps de Jean de Muris jusqu'aujourd'hui, avec quelques canons énigmatiques et leurs résolutions, par le père Fr. Antoine *Solèr*, moine de l'ordre de saint Jérôme, organiste et maître de chapelle dans le royal monastère de Saint-Laurent (vulgairement) l'Escurial, Madrid chez J. Ibarra, rue des Urosas. »

Cet ouvrage de vingt feuillets liminaires et de 272 pages, n'est pas consigné dans la *Biographie des musiciens* de Fétis; il renferme de

nombreuses planches d'exemples qui se déploient, et qui comptent dans la pagination.

L'auteur dédie son livre à sa communauté, à laquelle il offre en même temps un chant énigmatique ; aussi tous les supérieurs, recteurs, chapelains, etc., donnent-ils leur approbation à ce traité, ainsi que quatre ou cinq organistes de Madrid, et voilà comment il y a une vingtaine de pages d'approbations et de congratulations.

Solèr cite Boèce, Kircher et surtout Cerone ; parmi les noms espagnols, on remarque : Gonzalo Martinez, Francisco Arias Montano, Francisco Salinas, Tapia, Torres, Nassarre et le père Berardo Comes.

Les premiers chapitres traitent des demi-tons, des tons, des intervalles en général. Au lieu de l'hexacorde, Solèr donne l'heptacorde, mais en faisant la muance après le *sol*, c'est-à-dire que pour *la, si,* il reprend *ré, mi.* Il parle longuement des consonances parfaites et imparfaites, ainsi que des insipides discussions et évaluations en chiffres des *comas.* Ce qu'il y a de plus intéressant, ce sont les exemples, parmi lesquels il y en a de Scarlatti.

Le second livre est censé traiter de *las antiguedades y curiosidades de la musica,* mais ce n'est pas tout à fait ce qu'on attend d'un titre aussi affriolant. Solèr donne l'explication et la figure des notes de plain-chant, des signes de mesure, temps parfaits et imparfaits, prolations, des tables de proportions, la plique, les ligatures, etc., et en fait de notations modernes, il produit les simplifications ou dédoublements de la valeur des notes de plain-chant, telles qu'on les voit dans les impressions des Ballard du seizième et du dix-septième siècles.

A partir de la page 194 jusqu'à la fin il n'est plus question que de canons énigmatiques, amusement musical très en vogue dans les seizième et dix-septième siècles, mais qu'au dix-huitième on ne pratiquait déjà plus guère de ce côté-ci des Pyrénées : c'est cependant ce que Solèr appelle les *Curiosités de la musique!*

Fétis ne donne pas de renseignements sur Fr. Antonio Solèr qui fut un célèbre organiste et compositeur espagnol ; il était né à Olot de Porrera, ville de Catalogne, le 3 décembre 1729.

Après avoir étudié la musique, l'orgue et la composition au célèbre couvent de Montserrat, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale de Lérida. Il n'y resta pas longtemps, car le 25 septembre 1752, il prit l'habit de moine Hyéronimite à l'Escurial.

Les compositions de Solèr sont nombreuses, quoiqu'il s'en soit

perdu une partie lors de la guerre de l'indépendance. Solèr est mort le 20 décembre 1783. Cet homme savant et travailleur infatigable était en correspondance avec le père Martini, pour lequel il copia le *Micrologue de Guido* d'après le manuscrit de l'Escurial, disparu depuis. Le père Solèr a composé un grand nombre de messes, de psaumes, de motets, saluts, litanies, offices des morts et répons ; des quintettes, des pièces pour deux orgues, etc., qui se trouvent dans les archives de l'Escurial.

Spangenberg (Jean).

Quæstiones musicæ in usum scholæ Northusianæ, per JOANNEM SPANGENBERG *Herdess collectæ.*
Norimbergæ, apud Joh. Petreium, (1536).

In-12.

« Questions de musique, à l'usage de l'école de Nordhausen (?), recueillies par J. Spangenberg. »

Cette édition n'a pas de date sur le titre, ni à la fin, seulement la dédicace de Spangenberg à Georges Rhaw sert à la fixer, car on y lit : *Northusiæ, pridie Idus augusti,* anno XXXVI.

Le petit volume de Spangenberg est un abrégé pour enseigner le plain-chant, et quelques autres notions de musique élémentaire dans les écoles. On y touche un peu à toutes les questions qui faisaient alors le fond de l'enseignement musical, mais on y touche d'une façon si légère, que rien n'est approfondi ; même au lieu de bien utiliser ses trente feuillets, Spangenberg perd une place considérable pour livrer au public ses mauvais vers latins, auxquels il tenait sans doute beaucoup plus qu'à son livre.

Fétis (1) reproche à Gerber et à Choron et Fayolle d'avoir cité Spangenberg sous le nom de *Spang*, d'après le catalogue Breitkopf ; mais, à défaut d'un exemplaire de l'ouvrage que nous analysons et que Fétis ne possédait pas, il aurait pu voir dans Forkel (2) que les *Questiones musicæ* n'ont que *Joann. Spang.* sur le titre (ce qui se trouve également sur notre exemplaire) et que c'est là sans doute ce qui a

(1) Voyez sa *Biographie des musiciens*, à *Spangenberg*.
(2) Forkel, *Litteratur der Musik*, page 304.

induit en erreur le rédacteur du catalogue musical de Breitkopf, peu soigneux ou insuffisamment instruit.

Stradan (Jean).

Encomium musices.

Quod ex sacris litteris concinnabat Philip. Gallæus, iconibus exprimebat pictor celeberrimus Jo. STRADANUS, *versibus illustrabat doctissimus Jo. Bochius, urbi Antverp. à secretis. Joan. Adriani Collaert et Carol. Collaert excudebat.*

Amplissimis ornatissimisque D. D. Eduardo van der Dilft et Carolo Malineo civitatis Antverpiæ consulibus Pilippus Gallæus D. D.

In-4° oblong, sans date.

« Éloge de la musique.

« Extrait des lettres sacrées et composé par Philippe Galle, expliqué par les images de Jean Stradan, peintre très célèbre, illustré par les vers du très docte Jean Bochius, secrétaire de la ville d'Anvers, gravé par Jean Adrien Collaert et Charles Collaert. »

« Dédié aux très considérables et distingués seigneurs Édouard van der Dilft et Charles Maline, échevins (consuls) de la ville d'Anvers, par Philippe Galle. »

L'éditeur des dessins de Stradan sur l'ancien et le nouveau Testament, Philippe Galle, était lui-même graveur, et plusieurs planches portent en effet sa signature. Voici la fin de sa préface : « M'apercevant que la plupart des solennités du culte divin et des actions de grâces publiques ne s'exécutent pas sans la symphonie et le chant harmonique, j'ai pensé qu'il vous serait agréable, si, tirant de là un argument, je vous présentais l'appareil musical rendu visible par mes dessins, afin que quand la satiété du divertissement musical aura rempli vos oreilles, vous ayez sous la main de quoi récréer le sens de la vue par quelque changement. »

Dans le courant du volume on ne trouve que la signature d'Adrianus Collaert ; le Carolus Collaert n'est donc mentionné que sur le titre; aucun biographe n'en a parlé.

L'ouvrage ne porte pas de date. Jean Stradan est né en 1536, Philippe Galle en 1537, et Adrian Collaert vers 1520, il mourut en 1567.

Dans le Catalogue de M. de Coussemaker, à qui avait appartenu notre exemplaire, on lit : « Ces estampes représentent l'usage des instruments de musique dont il est fait mention dans la Bible. » Il y a encore : « La planche marquée 2 manque, » ce qui est une erreur, la planche 2 n'existe pas.

La préface doit se trouver sur une première planche, puis le titre sur lequel se voient une quantité d'instruments de musique, ainsi qu'une pièce de chant complète à six voix *nata et grata polo*, etc.

La planche suivante porte le chiffre trois et représente le concert des anges; toutes les autres planches sont numérotées et se suivent jusqu'à dix-huit qui est la dernière. Elles sont toutes curieuses, en ce qu'elles reproduisent non pas des instruments anciens, mais la plupart de ceux dont on se servait au seizième siècle et même au siècle suivant pour quelques-uns d'entre eux. Le dessinateur n'a cherché à faire de l'archéologie qu'avec les harpes, et c'est ce qu'il y a de moins heureux comme renseignement.

La planche dix-sept donne une idée de la disposition des chœurs doubles dans les solennités religieuses catholiques : c'est une messe pontificale, dessinée par Stradam et gravée par Galle.

Steffani (Augustin).

Quanta certezza habbia da suoi principii la musica, et in qual pregio fosse percio presso gli antichi.
Amsterdam, 1695.

In-12 de 72 pages.

« Quelle certitude il y a dans les principes de la musique et de quelle estime et de quelle puissance elle jouissait chez les anciens. »

On lit d'abord une assez longue dissertation sur les diverses acceptions du *mot science*. — Steffani donne les définitions du son d'après divers écrivains anciens, et celles des intervalles; il parle des consonances, des dissonances; des proportions arithmétiques, des intervalles. — Beaucoup de citations de l'Écriture sainte. — Une suite d'anecdotes sur les effets de la musique, etc.

Werckmeister, en 1699, a traduit en allemand ce petit volume, réédité à Mulhouse en 1760; nous possédons également cette dernière édition, format in-4°.

Tevo (Zaccharie).

Il musico testore del Padre baccelliere ZACCARIA TEVO, *minor. Conv. Raccomandato alla benigna et auttorevole Protetione dell' illustrissimo et eccellentissimo signor Andrea Statio, Veneto Patritio.*

Venezia, 1706. *Appresso Antonio Bortoli.*

Petit in-4°.

Ce *tisserand musical* ou *tisserand musicien* du père Zacharie Tevo, bachelier, de l'ordre des Franciscains, se compose de cinq feuillets liminaires, non compris le titre, et de 368 pages, avec l'errata.

L'ouvrage, divisé en quatre parties, s'occupe dans la première partie de la musique en général, de son invention, de sa propagation, de ses effets ; de l'ancienne musique, de la musique moderne, etc.

Dans la seconde partie Tevo parle plus spécialement de la voix et du son, de sa formation, de sa propagation.

Il y a deux planches gravées pour expliquer la formation du son par la voix humaine. Puis il est question des signes pour exprimer la musique, des intervalles, du système grec, de Guy d'Arezzo, de la gamme, des nuances, de la division et indication des mesures, etc.

La troisième partie traite des consonances et des dissonances, des différents intervalles dont elles se composent, du rapport en chiffres des sons obtenus par le monocorde, du système de Pythagore et de celui de Bontempi ; suivent des notions sur le contre-point, sur l'emploi des diverses consonances et la résolution des dissonances ; à la page 180, il y a un exemple de Banchieri, à deux voix : *Doloro si tormenti,* etc.

La quatrième partie présente le côté pratique des diverses espèces de compositions, depuis le contre-point à deux, trois et quatre parties, les modes grecs, etc., jusqu'aux imitations fuguées à plusieurs parties et le contre-point double, avec des exemples intéressants sur des paroles latines ; le chapitre dix-huitième renferme des instructions curieuses sur l'organisation et la composition des ensembles de chœur et d'orchestre de ce temps-là.

L'ouvrage de Tevo est celui d'un érudit, d'un savant ; c'est une encyclopédie de tout ce qu'on savait en 1700 sur la musique.

Fétis indique un portrait de l'auteur qui ne se trouve pas dans notre exemplaire.

Thuring (Joachim).

Opusculum bipartitum de primordiis musicis, quippe 1° *De tonis sive modis.* 2° *De componendi regulis. Utrumque ex optimis tàm veterum quàm recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis erutum, et facili jucunditate, jucundaque facilitate juventuti, præparatum à* Joachimo Thuringo, *Fürstenberga Megalburgico, S. S. theol. et lib. art. studioso, et P. L. C. Berolini, typis Georgii Rungii, impensis et sumptibus Johannis Kallii bibliopola, Berolinensis, anno* 1625.

Petit in-4°.

Huit feuillets préliminaires, suivis de 68 autres feuillets ; puis la pagination recommence jusqu'à 128.

« Petit ouvrage sur les commencements de la musique : 1° des tons ou des modes ; 2° Des règles de l'art de composer ; l'un et l'autre extrait des meilleurs et plus profonds ouvrages des musiciens, tant anciens que modernes, et préparé pour la jeunesse, avec un facile agrément et une agréable facilité, par Joachim Thuring, de Fürstenberg dans le Mecklenbourg, candidat en théologie et poète couronné.

Berlin ; imprimerie de Georges Rung, aux frais de Jean Kall. »

Noms des auteurs dont Thuring s'est servi en cet ouvrage :

Alstedius. — Burmeisterus. — Calvisius. — Deucerus. — Dedekindus. — Eichmannus. — Faber. — Glareanus. — Galliculus. — Gantzscovius. — Hoffmannus. — Josquinus. — Liestenius. — Meilandus. — Nucius. — Orlandus. — Prætorius. — Rhavus. — Spangenbergius. — Senfelius. — Vulpius. — Weissensee. — Zangius (1).

Voici l'appréciation de Fétis : « Cet écrivain, qui était jeune lorsqu'il fit paraître son ouvrage, y démontre fort bien, contre l'opinion de Glaréan et de quelques autres théoriciens, que les modes de l'ancienne tonalité ne sont pas au nombre de douze, mais de quatorze. »

Dans la seconde division de son ouvrage, Thuring parle de la musique en général, surtout au point de vue liturgique ou religieux ; puis, après quelques notions préliminaires, il traite du contre-point, cite des exemples de tous les modes anciens, parle du canon ou imitation avec beaucoup d'exemples, des progressions, des consonances, des dissonances, des successions prohibées, de la façon d'écrire à plusieurs

(1) Nous donnons ces noms avec l'orthographe de Thuring.

voix, etc. Au commencement de sa seconde partie, Thuring cite les noms de Dunstaple, Dufay, Binchoys, Ockeghem, Busnois, Caron, Josquin, Isaac, Créquillon, Gombert, Clemens non Papa, Senfl, Verdelot, Pevernage, Lhéritier, Stolzer, Lemlin, Jachet, Pamminger, Heigel, D. Finet, J. Courtois, B. Ducis, Claudin, Carpentras.

Tigrini (Horace).

Il compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte del cuntrapunto, diviso in quatro libri, del R. M. ORATIO TIGRINI, *canonico Aretino, novamente composto et dato in luce.*

In Venetia, 1588. *Appresso Ricciardo Amadino.*

In-4° de six feuillets préliminaires et 136 pages.

L'ouvrage porte la dédicace de Zarlino, qui s'y trouve cité fréquemment, en compagnie de Boèce, de Gafori, de Pierre Aaron et de quelques autres didacticiens célèbres.

Dans le premier livre, après les définitions indispensables, Tigrini parle surtout des intervalles de l'hexacorde, de leur composition, etc. Dans le second livre, il donne les règles très claires des contre-points à deux, à trois et quatre parties. Dans le troisième livre apparaissent les douze modes, divisés en authentiques et plagaux ; l'auteur analyse les particularités de chaque mode, puis il parle avec grands détails des diverses cadences finales, et donne de nombreux exemples de contre-points à quatre, cinq et six parties.

Le quatrième livre est consacré à la fugue, aux imitations, au contre-point double, à la façon d'écrire un contre-point sur le plain-chant ; ce n'est qu'en terminant, ou du moins à la fin de son volume que Tigrini place l'examen des notes, des pauses, des signes de mesure, et qu'il explique leurs propriétés et significations. La toute dernière page est consacrée à la façon de pratiquer les nuances dans tous les tons.

La Bibliothèque du Conservatoire possède deux exemplaires de ce bon livre, écrit avec beaucoup de clarté ; nous avons aussi l'édition de 1602, en tout semblable à celle-ci.

Til (Salomon van).

Digt-Sang-en Speel-konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen, etc.

Tot Dordregt, by Dirk Goris, anno 1692.

« L'art de la poésie, du chant et du jeu des instruments, tant chez les anciens que particulièrement chez les Hébreux, etc.

Dordrecht chez Dirk Goris, 1692. »

Avec 5 planches et 14 figures dans le texte, représentant des instruments de musique.

In-4°, 14 feuillets préliminaires, 533 pages et 15 pages de tables.

A part diverses éditions hollandaises, cet ouvrage a été traduit en allemand et en latin.

Van Til traite d'abord de l'origine du chant (à partir de celui des oiseaux). — Des changements et améliorations que le temps a fait subir au chant; du système musical de Pythagore, et de celui d'Aristoxène; de la gamme de Guido d'Arezzo. — De l'origine et du développement de la poésie des anciens. — Des instruments à vent et de leur origine. — Des instruments à cordes, avec des figures de harpes d'après d'anciennes médailles. — Des instruments à percussion. — Du chant dans l'antiquité et de sa puissance. — Usage du chant dans les cérémonies religieuses des anciens. — Des divinités païennes Rhée et Cybèle, et de la musique dans la célébration de leurs mystères.

La seconde partie de l'ouvrage de van Til s'occupe plus spécialement des psaumes de David et des auteurs de psaumes en général, en se basant sur l'Écriture sainte. — Des poètes au temps de David; des poètes ou scribes qui ont transcrit les psaumes. — Des circonstances ou événements qui ont donné lieu aux psaumes. — De la réunion et disposition de ces saints cantiques. — De la mesure ou rythme des psaumes. — Innombrables citations sur la sagesse et la sainteté des psaumes.

Dans la troisième partie l'auteur parle des chanteurs et des instrumentistes dans l'antiquité, depuis Aron et sa sœur Miriam.

De la demeure des chanteurs, des époques et occasions où ils chantaient; de leur habillement; le sujet de leurs chants était la divinité. — Des occasions et des endroits où l'on se servait des joueurs d'instruments. — Des mélodies que les lévites chantaient au temple.

Il ne faut pas s'étonner du grand développement que l'auteur donne au chant sacré dans son ouvrage, Salomon van Til était pasteur à Dortrecht et professeur à l'école de cette ville.

Nous possédons deux éditions allemandes de cet ouvrage, Leipzig, 1706 et 1719.

J. Tinctoris, opera.

Manuscrit in-folio.

Jean *Tinctor* ou *Tinctoris*, dont le nom français pouvait être *Le Teinturier*, ou *le Tintillier*, ou *de Waervere*, était né à Nivelle, en Brabant; il a vécu entre 1445 et 1511 (1).

Tinctor peut être considéré comme l'un des premiers et des plus importants écrivains didactiques sur la musique au quinzième siècle.

Le manuscrit le plus complet et le plus ancien des œuvres de Tinctor était entre les mains de Fayolle, puis il a appartenu à Perne, qui en a fait une copie; à la mort de Perne, l'original est devenu la propriété de Fétis, et se trouve maintenant à la bibliothèque royale de Bruxelles. L'exemplaire du Conservatoire est la copie de Perne, qui a inscrit cette note sur la garde :

« Ce manuscrit est une copie très fidèle (et page pour page, excepté le blanc) d'un manuscrit appartenant à Fayolle, homme de lettres, qui m'a bien voulu permettre d'en prendre une copie. »

« Le manuscrit de Fayolle est rempli d'abréviations en usage au quinzième siècle; beaucoup de lettres initiales y manquent; mais comme elles sont faciles à deviner, je les ai toutes mises dans cette copie qui, quant aux caractères de musique, est parfaitement conforme au manuscrit, tant pour la disposition que pour la forme. »

« Toutes les notes ou lettres, ou même quelques mots qui pourraient laisser quelque doute, sont marqués en marge de chaque colonne; mais la plupart ont été corrigés ou rectifiés. Cependant, comme j'ai trouvé quelques omissions dans le manuscrit, ce que j'ai aussi indiqué en marge : s'il se trouvait quelques fautes, on pourra les croire existantes tout aussi bien dans le manuscrit que dans cette copie que je garantis être d'une très grande exactitude. Au reste, les fautes qui pourraient s'y trouver seraient plutôt quelques queues mal placées, ou des points omis dans les notations, que des omissions dans le texte, et il serait facile de remédier à l'un et à l'autre. »

« On peut voir dans le *Dictionnaire historique des musiciens* (de Choron) l'analyse que j'ai faite de ce manuscrit, au mot *Tinctor*, page 373 de la seconde partie. Je n'ai rien à y ajouter pour faire connaître

(1) Voyez E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii ævi*; tome IV, préface, page IV.

l'importance du manuscrit, et par conséquent de cette copie, qui m'a occupé le quart de cette année. »

A Paris, ce 12 décembre, 1811.

F. L. Perne,
Professeur d'harmonie. »

A la suite de cette note, on lit :

« Ce manuscrit faisait partie de la bibliothèque de M. Choron, laquelle fut achetée, à la mort du propriétaire, par le ministre de l'intérieur, et donnée à la Bibliothèque du Conservatoire de musique ; c'est de cette manière que le présent ouvrage s'y trouve actuellement. »

Le 1er janvier 1825,

Bottée de Toulmon
Bibliothécaire.

Il n'était pas inutile de donner en entier la notice de Perne, pour faire apprécier les quelques lignes de Fétis, dans sa *Biographie des musiciens*, à l'article *Tinctor*, page 229, relativement à ce manuscrit. Le savant biographe laisse percer trop clairement son dépit de n'avoir pu acquérir cette copie, beaucoup plus correcte que son propre manuscrit (1), quoique moins précieuse ; la justification de cette assertion se trouvera dans la biographie de Perne elle-même, que Fétis a écrite de main de maître.

Notre copie de Tinctor a d'abord six pages de table, et les divers traités se suivent ainsi (2) : *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctoris, in legibus licentiatum ac regis Siciliæ capellanum.* Dans les neuf chapitres de cet ouvrage dédié à Jean Lotin, l'auteur parle de la main harmonique de Guy d'Arezzo (avec figure), de l'emploi des clés, des places qu'elles occupent ; des signes ; des notes ; des intervalles et de leurs propriétés ; des nuances (avec une figure) ; des conjonctions et des déductions. Des exemples notés se trouvent à peu près à chaque page ; comme dernier exemple, il y a un *Kyrie* à trois voix de Tinctor.

---

(1) Voyez le 5274, catalogue de la bibliothèque de M. Fétis, maintenant à la bibliothèque royale de Bruxelles. Le n° 5274 du même catalogue indique une copie de Tinctoris par Perne, qui aurait donc fait deux copies..... ce n'est guère probable.

(2) L'analyse de Perne nous a servi de guide, et souvent de modèle.

II. *Liber de natura et proprietate tonorum, à magistro Joanne Tinctoris legum artiumque professore compositus feliciter incipit.* Ce traité est dédié à Jean Okeghem (1) et à maître Busnois (2). Les cinquante et un chapitres s'occupent de la définition des tons, de leur formation, de leurs relations, de leur mélange; des tons parfaits et imparfaits dans leurs divers mouvements; des tons mixtes; des finales, le tout avec de nombreux exemples, et même à la fin, avec une date : le 6 novembre 1476. C'est un traité de plain-chant.

III. *Tractatus de notis et pausis,* dédié à Martin Hanard, chanoine et chantre de Cambrai. Définition des notes, leurs diverses valeurs, les ligatures; des notes de valeur incertaine (neumes). Des pauses et de leurs différentes valeurs. Il y a deux livres, renfermant vingt et un chapitres.

IV. *Tractatus de regulari valore notarum.* Ce petit traité, comme aussi les suivants, doit être regardé comme suite ou complément du n° III. Il s'agit de la valeur des notes dans les temps parfaits et imparfaits; des tons majeurs et des tons mineurs ; des prolations. Pour la notation proportionnelle, ce petit traité est des plus importants; il a trente-trois chapitres.

Dans la conclusion l'auteur offre son œuvre à Béatrix d'Aragon.

V. *Liber imperfectionum notarum musicalium,* dédié à Jacques Frontin, en deux livres et douze chapitres. Dans cette partie, Tinctor fait des observations très judicieuses sur les défauts de la notation alors en usage, où, dans la division parfaite, une note pouvait devenir imparfaite.

Parmi les exemples il y en a un de Domart et un autre de Barbingant, tirés de la cantilène *l'omme bany de sa plaisance,* à propos desquels il invoque l'opinion de Busnois. On parle aussi de l'imperfection des silences.

VI. *Tractatus alterationum,* dédié à Guillaume Guinand, proto-chapelain du duc de Milan, L. Sforce. Les altérations des notes dans leurs différentes valeurs sont décrites en deux chapitres (3) avec plusieurs subdivisions.

VII. *Scriptum super punctis musicalibus.* Divisé en dix-neuf chapi-

---

(1) Chantre de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne.

(2) Busnois, premier chapelain du roi de France Louis XI.

(3) Et non trois, comme le dit Perne, qui se trompe ici; par suite, M. Fétis, qui le copie, se trompe également.

tres, ce traité passe en revue les points, et leur usage en ce temps-là ; la fonction des points était alors plus importante que maintenant, puisque le point pouvait séparer, augmenter ou perfectionner la note, c'est-à-dire la rendre parfaite.

VIII. *Liber de arte contrapuncti.* Ce traité du contre-point est dédié au roi de Naples, Ferdinand. Dans le prologue, Tinctor parle d'abord des auteurs de l'antiquité qui ont écrit sur la musique, puis il continue ainsi (1) : « Et ce que je ne puis assez admirer, c'est qu'en remontant en date de quarante ans, on ne trouve aucune composition que les savants jugent digne d'être entendue. Mais depuis ce temps, sans parler d'une multitude de chanteurs qui exécutent avec toutes sortes d'agréments, je ne sais si c'est l'effet d'une influence céleste, ou celui d'une application infatigable, on a vu, tout d'un coup, fleurir une infinité de compositeurs ; tels sont : J. Okeghem, *J. Régis, Ant. Busnois, Firmin Caron, Guillaume Fauques*, qui tous se glorifient d'avoir eu pour maîtres, en cet art divin, *J. Dunstaple, Gilles Binchois* et *Guillaume Dufay*, lesquels sont morts depuis peu ; et les ouvrages de ces modernes compositeurs sont tellement remplis de grâce, qu'à mon avis ils sont dignes, non seulement de plaire aux hommes et aux héros, mais même d'être entendus des dieux immortels. »

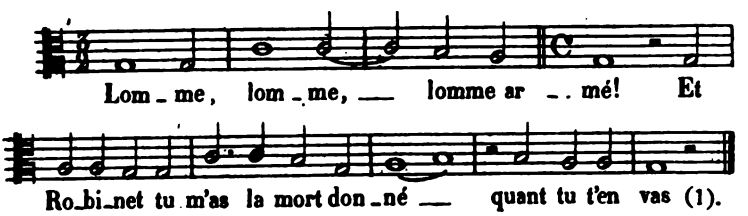
Le premier livre de l'art du contre-point a dix-neuf chapitres, contenant les règles de succession des intervalles consonants, à deux et à plusieurs voix, règles qui peuvent servir au contre-point et au chant sur le livre.

La deuxième partie ou le second livre, divisé en trente-quatre chapitres, s'occupe des dissonances. Un des côtés intéressants de cette partie est le grand nombre d'exemples notés, c'est-à-dire des motets, fragments de messes, hymnes, chansons, etc. de Busnois, de Fauques, d'Okeghem, de Domarte, de Caron, de Dufay, de Regis. Le troisième livre *De octo generalibus regulis circà omnem contrapunctum observandis*, etc., renferme également plusieurs exemples curieux.

Ce traité de contre-point et de composition est le plus important parmi les œuvres de Tinctoris ; il ne tient pas moins de 99 pages à deux colonnes d'une écriture fine et serrée. La fin porte cette date : Naples, 11 octobre 1477.

IX. *Proportionale musices editum, a magistro Joanne Tinctoris*, etc. également dédié au roi Ferdinand. Dans le prologue, l'auteur dit

(1) Traduction de Perne.

qu'une des grandes difficultés de son travail, c'est que beaucoup de compositeurs, ses contemporains, ignorent les proportions, ou n'y font pas assez attention. Ce traité a trois livres, et vingt-trois chapitres ; il est d'autant plus précieux pour la notation proportionnelle qu'il fourmille d'exemples, en même temps qu'on y voit apparaître des noms nouveaux, comme *le Rouge, Puyllois, Houbert, Courbet, De Domarte,* et enfin qu'on y trouve, à la page 114, un fragment important de la célèbre chanson de *l'omme armé,* cité pour la première fois avec un couplet entier :

X. *Johannis Tinctoris ad illustrissimam virginem et Dominam D. Beatricem de Aragonia. Definitorium musicæ feliciter incipit.*

Ce dictionnaire des termes de la musique, au quinzième siècle, est des plus curieux ; il a vingt chapitres.

Forkel a reproduit ce dernier ouvrage dans sa *Littérature de l'histoire de la musique;* il se trouve également à la fin du dictionnaire musical d'Hamilton, et dans le premier volume des *Jahrbücher* de Chrysander.

XI. *Complexus effectuum musicæ,* etc. Ainsi que le précédent, ce traité est dédié à Béatrix d'Aragon, fille du roi Ferdinand. M. Van Hasselt (2) croit que ce traité des effets de la musique n'est qu'un développement d'une lettre adressée par le célèbre Cassiodore à Boèce. Le manuscrit s'arrête après le neuvième chapitre (3).

Les œuvres de Tinctoris, réimprimées par les soins de M. de Cous-

(1) M. Bottée de Toulmon a réédité cette chanson en 1836 : *De la chanson musicale en France au moyen âge,* in-12 de 11 pages et de quatre feuillets d'exemples notés; sa traduction diffère de la nôtre. Conférez aussi cette chanson à *Petrucci,* dans la seconde partie de ce catalogue.

(2) Rapport de M. Van Hasselt sur le manuscrit de Jean Tinctor, présenté par Fétis (1860).

(3) De Coussemaker en a donné le complément dans le 4e vol. *Scriptorum de musica,* page 195, d'après le manuscrit de Gand.

semaker, dans ses *Scriptorum de musica*, ont eu un tirage à part, in-8°, Lille, 1875.

Todini (Michel).

Dichiaratione della Galleria armonica, eretta in Roma da MICHELE TODINI, *Piemontese di Saluzzo, nella sua habitatione, posta all' Arco della Ciambella.*
In Roma, per Francesco Tizzoni, 1676.

In-12, six feuillets préliminaires et 92 pages.

Cette collection d'objets mécaniques fabriqués par Todini est décrite en vingt-six chapitres.

Parmi les instruments de musique, il y en avait un à clavier, qui faisait sonner à volonté sept instruments divers, quatre à plumets, deux à archets et un instrument à vent, c'est-à-dire une espèce d'orgue. Il y avait encore un violon accolé à une pochette, ces instruments pouvaient se jouer isolément ou collectivement. Todini possédait aussi, dans sa collection une *viola da gamba*, qui réunissait en elle seule les quatre espèces formant la famille de cet instrument, depuis les sons les plus aigus jusqu'aux plus graves; enfin il y avait un clavecin qui réunissait les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, ce que M. Vincent, de l'Institut, a essayé de reproduire avec un harmonium à deux claviers, il y a quelques années. Beaucoup d'autres curiosités sont décrites dans ce petit livret, dont Fétis a donné une analyse assez substantielle dans sa *Biographie des Musiciens*, voyez *Todini*.

Treu ou Trew.

Directorium mathematicum ad cujus ductum et informationem tota mathesis et omnes ejusdem partes nominatim : arithmetica, geometria, astronomia, geographia, optica, harmonica, mechanica, Methodice doceri et facile disci possunt, authore M. ABDIA TREW, *mathem., etc.*
Typis Georgii Hagen, univers. typogr., 1657.

Petit in-4°.

Nous n'avons à nous occuper que du *Compendium harmonicæ, seu Canonicæ*, contenu en 56 pages.

Les cinq chapitres de cet Abrégé de l'harmonie contiennent les matières suivantes :

CHAPITRE I. — Des erreurs ou des défauts des théoriciens relativement aux principes de l'harmonie.

CHAP. II. — Des vrais principes de l'harmonie et d'abord de ceux qui ont été pris des principes physiques.

CHAP. III. — Des principes mathématiques et d'abord des définitions.

CHAP. IV. — Des règles et des axiomes harmoniques.

CHAP. V. — Théorèmes et problèmes harmoniques. Suit un long corollaire qui termine l'ouvrage, avec une planche gravée pour l'explication et la démonstration du monocorde.

Uberti.

Contrasto musico, opera dilettevole del signor GRATIOSO UBERTI, *da Cesena.*
In Roma, per Lodovico Grignani, 1630.

Petit-in-8° de 152 pages.

Ce jurisconsulte Uberti (Gracieux), né à Cesena dans les anciens États de l'Église, dit dans sa préface qu'il a écrit cet ouvrage pour se récréer. C'est un dialogue entre Sévère et Joconde, deux amis qui se retrouvent et qui n'étant pas du même avis sur la musique, conviennent de visiter comme passe-temps les écoles de musique, les maisons privées où l'on faisait de la musique, les palais des princes, les églises, les oratoires et finalement les compositeurs, en discourant sur ce qu'ils avaient entendu.

Ce petit ouvrage est divisé en sept parties. — 1° Dans la visite aux écoles on parle des chanteurs et de leur apprentissage, en critiquant avec raison la castration, et cela fort violemment ; on voit aussi à la page 28 la composition de l'orchestre d'alors : des violons, des violes, des cornets, des trompettes, des luths, des théorbes et l'orgue. — 2° S'il vaut mieux se divertir avec la musique qu'autrement ; s'il convient aux personnes graves et aux dames de chanter et de jouer des instruments. — 3° Si la musique et les chanteurs sont bien à leur place dans les cours princières ; on parle de l'abus des gargouillades, avec lesquelles les chanteurs détruisent le thème, qu'on n'entend plus et qu'on ne comprend plus : déjà alors ! — 4° Jusqu'à quel point la

musique est nécessaire à l'église ; dans quels moments le plain-chant est préférable à la musique symphonique, et s'il est convenable aux moines de chanter et de jouer des instruments à l'église. — 5° Si dans les oratoires, la musique chantée et accompagnée d'instruments distrait de la prière, et pourqnoi les voix ne sont pas accompagnées à la chapelle pontificale ; l'auteur donne comme raison que leur chant est si parfait que les instruments sont inutiles. — 6° Le carnaval étant un amusement du peuple, en est-il de même pour les grands, quand ils font donner des sérénades qui peuvent troubler la quiétude des familles. — 7° Ce dernier chapitre où les auteurs visitent les compositeurs est le moins intéressant, ne faisant qu'effleurer certaines questions scolastiques qui, déjà par elles-mêmes, ne présentent pas un grand intérêt. En résumé, le livre d'Uberti est fort curieux à lire, et renferme d'utiles renseignements sur la musique en Italie au commencement du dix-septième siècle.

G. Valla.

GEORGII VALLÆ, *Placentini, viri clariss. De expetendis et fugiendis rebus opus.*

A la fin : *Venetiis in ædibus Aldi Romani, impensa ac studio Joannis Petri Vallæ filii piiss., Mense decembri* 1501.

2 vol. grand in-fol.

« De Georges Valla, de Plaisance, homme très illustre. — Des choses à rechercher et de celles à fuir.

A Venise, des ateliers d'Alde le Romain, aux frais et par les soins de Jean Pierre Valla, fils très pieux (de l'auteur). Décembre 1501. »

Dans cette Encyclopédie des sciences et des arts, immédiatement après l'arithmétique qui commence le premier volume, se trouve un traité de musique :

Georgii Vallæ Placentini, expetendorum et fugiendorum, quem extruebat liber quintus de harmonica primus ; hebdomadis primæ quintus.

Les cinq livres sur la musique, divisés en quatre-vingt-deux chapitres, ne tiennent pas moins de 117 pages. Forkel, dans le supplément de sa *Littérature générale* de la musique, donne l'énoncé complet des différents chapitres de l'ouvrage de Valla sur la musique. Ce sont des

considérations philosophiques, astronomiques, arithmétiques, etc., c'est ainsi qu'on écrivait alors ces traités dans les encyclopédies. Il n'y a pas dans ces 117 immenses pages un signe ni une note de musique ; on n'y voit que des figures de géométrie, des chiffres et des tableaux avec la terminologie grecque sur la génération des intervalles, etc.

E. Vanneo.

Recanetum (1) *de musica aurea a magistro* STEPHANO VANNEO, *Recinensi, eremita Augustiniano, in Asculana ecclesia chori moderatore nuper æditum et solerti studio enucleatum, Vincentio Rosseto Veronensi interprete.*

Romæ, apud Valerium Doricum Brixiensem, anno Virginei partus 1533, *cum gratia et privilegio Clemen. VII, Pont. max, ad decennium.*

« De la musique d'or, par maître Étienne Vanneo, de Recanati, ermite de l'ordre de Saint-Augustin, maître de chapelle de l'église d'Ascoli, récemment publié et extrait par une habile application, par Vincent Rosseto, de Vérone, qui l'a traduit.

Rome, chez Valerio Dorico de Brixen, l'an de l'Incarnation 1533, avec autorisation et privilège de Clément VII, pape, pour dix ans. »

Petit in-fol.

Sur le dos du titre, trois pièces de vers ; le second feuillet est une gravure sur bois : Apollon entouré des neuf Muses, qui tiennent entre les mains une grande partie des instruments de musique dont on se servait alors. Au-dessous on voit Étienne Vanneo qui distribue à ses élèves les fleurs de la science, quelques-uns reçoivent en même temps des flots jaillissants de l'Hippocrène dans un tonneau ; sur le dos de cette gravure est la dédicace. Le troisième et le quatrième feuillet renferment la table, suivie de quatre-vingt-treize feuillets paginés seulement au recto.

Fétis a fait un résumé concis de ce livre :

« Vanneo y traite la pratique de la musique, et s'y livre beaucoup moins que ses contemporains à des spéculations de théorie. Le premier livre est relatif au plain-chant, à la solmisation et à la tonalité ; le

(1) Vanneo était né à Recanati, dans la marche d'Ancône, en 1493. Il a écrit cet ouvrage en italien, mais il n'en a été imprimé que la traduction latine de Vincent Rossetti.

second, où l'on trouve un traité complet de l'ancien système de musique mesurée, renferme des tables bien faites des proportions, prolations et modes. Le troisième est, pour le temps où l'ouvrage fut écrit, un bon traité de contre-point. Le chapitre trente-six et trente-sept de ce troisième livre sont très curieux ; ils fournissent la preuve de l'erreur de quelques musiciens qui se persuadent que l'emploi du dièze dans le plain-chant ne s'est introduit que par corruption dans les temps modernes. »

Au dernier chapitre, Vanneo donne *quelques préceptes importants qu'un bon compositeur doit toujours observer*. Il y dit :

« Je croyais que les préceptes énoncés plus haut et relatifs à l'ornement étaient suffisants et plus que suffisants pour le compositeur. Mais j'ai pensé qu'il y en avait de non moins utiles. Que le musicien s'étudie à établir les consonances de sa mélodie rapprochées aussi près qu'il se pourra, afin qu'elles ne soient pas séparées par un grand intervalle. Cela ne doit pas être au-dessus de l'Octave, car si l'intervalle était plus grand, il en résulterait une incommodité incroyable pour le chanteur. C'est ce qui arrive quand on va jusqu'à la dixième, qui ne doit pas être fréquente, ainsi que la sixte, la septième, le triton, la quinte et l'octave diminuée ou augmentée. Celle-ci doit être absolument évitée, sauf le cas de nécessité urgente, laquelle ne connaît pas de loi. En revanche on aime dans les modulations les quintes, les tierces et les quartes dont les mouvements ascendants et descendants sont faciles ; elles engendrent une harmonie agréable, font honneur au compositeur, et causent une admirable jouissance à l'auditeur.

« En effet, le chant doit être doux, plein, agréable, sonore et enfin facile, comme on peut le voir de notre temps dans les messes et les motets savants, émanés des maîtres excellents : Adrien Willaert, Constance Festa, Jean Consiglio, Jean Bassiron, Carles, Carpentras, Jean Lhéritier, maistre Jean, Jacquet, Jacotin et plusieurs autres, dans les messes et les motets desquels nous voyons une admirable facilité, une douceur, une plénitude des voix, que je regarde comme devant être imitée par tous les musiciens vraiment expérimentés. Il est d'un bon compositeur de s'abstenir avec horreur du soprano trop élevé, et de la basse trop grave, afin de ne pas retentir aux oreilles d'une manière inconvenante par ces parties trop extrêmes, et de se tenir dans le *medium*. »

Vanneo recommande ensuite de mettre les syllabes longues sous des notes longues et les syllabes brèves sous des notes brèves ; finalement il

conclut ainsi : « Le troisième livre du contre-point a été heureusement terminé à Ascoli le 26 du mois d'août, l'année du salut 1531, l'année trente-huitième de mon âge, à la gloire de Dieu. Ainsi soit-il ! »

Villoteau (Guillaume André).

Traduction en français des sept auteurs grecs.

(Exemplaire autographe.)

L'avertissement commence ainsi : « Lorsque je me suis déterminé à traduire en français les sept traités de musique des anciens auteurs grecs dont les ouvrages nous sont parvenus, et que Meybomius avait déja publié en grec et en latin à Amsterdam, dès l'an 1652, je ne me suis pas dissimulé les nombreuses difficultés inhérentes à la tâche que j'osais tenter d'entreprendre, privé comme je le suis en province des ressources de toute espèce que l'on ne trouve que dans la capitale, » etc. Plus loin Villoteau cite Ouvrard qui avait également eu l'idée d'une traduction de ce genre. On lit encore : « Des fautes nombreuses se trouvent répandues dans le texte grec, soit par distraction, incurie ou ignorance de la part des copistes peu versés dans la science de la musique grecque, etc. » ; plus loin : « Je n'ai pas cru devoir étendre mes scrupules aussi loin que le savant Meybomius a porté les siens, en traduisant strictement en latin toutes les conjonctions, les prépositions et les adverbes, etc. » On pourrait citer toute cette introduction, afin de demander ensuite à Fétis si c'est là le langage d'un homme qui d'après lui ne savait pas le grec et guère le latin, à Fétis qui se fait écrire par Achaintre une longue lettre, qu'il insère dans la biographie de Villoteau, afin qu'on sache bien que M. Villoteau ne savait pas plus le grec que Fétis lui-même, qui l'ignorait complètement : on n'est pas déshonoré pour cela.

Encore la lettre d'Achaintre n'a aucun rapport avec la traduction des *sept auteurs grecs*. Ce qui n'empêche pas Fétis de conclure ainsi : « Cette lettre prouve jusqu'à l'évidence que Villoteau n'a pu faire la traduction française des auteurs de la collection de Meibom d'après le texte grec, et qu'il a dû se servir de la version latine. » Comme ces cinq volumes manuscrits de Villoteau n'ont jamais été publiés, et guère lus, il faut ajouter que Villoteau a mis en regard les trois textes *grecs*, *latins* et *français*, qu'il parle d'ailleurs du texte latin de Meybo-

mius dans sa préface, et met son nom en tête de chacun de ces traités, nous nous demandons d'après cela à quoi peut aboutir cette sortie de Fétis contre le traducteur? Il n'avait donc pas vu le manuscrit de Villoteau? Nous sommes forcé de le croire. Comme conclusion : un homme qui ne sait pas le grec peut-il copier d'une façon courante et sans ratures le texte de sept traités dans cette langue, sans la connaître?

Voici l'énumération des traductions de Villoteau :

1° *Éléments harmoniques d'Aristoxène.*

2° *Introduction harmonique d'Euclide.*

3° *Manuel de l'harmonique du pythagoricien gérassénien Nicomaque.*

4° *Introduction musicale d'Alypius* (à la suite de Nicomaque).

5° *Introduction harmonique de Gaudence, le philosophe.*

6° *Introduction à l'art musical par Bacchius l'ancien* (à la suite de Gaudence).

7° *Aristide Quintilien, De la musique.*

Ce dernier traité n'a pas moins de 219 pages.

Vicentino (Nicolas).

L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione, et con gli essempi de i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali.

Nuovamente mess' in luce dal reverendo M. Don NICOLA VICENTINO.

In Roma, appresso Antonio Barre, 1555.

In-folio.

« La musique ancienne réduite à la pratique moderne, avec l'explication, et les exemples des trois genres, avec leurs espèces, et avec l'invention d'un nouvel instrument, contenant toute la musique parfaite, avec beaucoup de secrets musicaux.

Nouvellement mis en lumière par le révérend seigneur don Nicolas Vicentino; imprimé à Rome par Antoine Barré. 1555 »

Sur le titre, une petite gravure sur bois avec des satyres jouant de la flûte de Pan et du cornet à bouquin, au centre une femme nue

jouant de la viole. Sur le verso du titre se trouve le portrait de Vicentino, alors âgé de quarante-quatre ans.

L'ouvrage est dédié au cardinal H. d'Este de Ferrare, le protecteur de l'auteur.

Ce traité a 303 feuillets, y compris la table qui se trouve à la fin ; il n'y a de pagination qu'au recto des feuillets. L'ouvrage paraît avoir été entrepris à la suite d'un pari, à Rome, entre Lusitano et Vincentino, ce dernier prétendant qu'aucun compositeur ne savait dans quel genre il écrivait sa musique. Vincentino perdit son pari devant les juges, et écrivit cet énorme ouvrage pour prouver leur tort. Il voulait appliquer à la musique consonante de son temps les genres chromatique et enharmonique des Grecs, et inventa un clavecin à plusieurs claviers, ce qui rappelle l'invention toute moderne de M. Vincent, membre de l'Institut, dont l'orgue à plusieurs claviers, devant rendre les quarts de ton des Grecs, se trouve à la bibliothèque du Conservatoire : l'un et l'autre instrument a eu le même sort, ils sont oubliés tous deux.

Quoique Vicentino fût un excellent musicien, Zarlino prétend qu'il ne connaissait pas le système des Grecs, quant aux genres chromatique et enharmonique. Il serait inutile d'entreprendre une analyse minutieuse de l'ouvrage de Vicentino, que très probablement personne n'aura plus le courage de lire.

A la page 99 se trouve la description de l'Archicembalo. C'est un facteur d'orgues de Venise, V. Colombo, qui avait exécuté cet archicembalo.

L'ouvrage de Vicentino contient quelques madrigaux à quatre voix, composés d'après son système (1).

Dolce mio ben, feuillet 67 au verso.

Madonna il poco dolce, feuillet 68 au verso.

Musica prisca caput, feuillet 69 au verso.

Hierusalem convertere (à 5 voix) feuillet 70 au verso.

Vincentio (Lusitano).

Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et inconcerto, con regole generali per

(1) *Benelli*, ou Bottrigari, dans le Desiderio, parle de l'archicembalo de Vicentino qu'il a entendu jouer par Luzzasco, organiste de la cour ducale. Cet instrument existe actuellement au Lycée musical de Bologne.

far fughe differenti sopra il canto fermo, à 2, 3 *et* 4 *voci, et compositioni, proportioni, generi, s. diatonico, cromatico, enarmonico, composta per* VINCENTIO LUSITANO.
In Venetia, per Francesco Marcolini, 1558.

In-4° de 26 feuillets paginés seulement au recto.

C'est la seconde édition, la première est de 1553, Rome.

Ce musicien, sur lequel on sait fort peu de chose, était né à Olivenza, qui faisait alors partie du Portugal. On se demande alors pourquoi Fétis qui, ainsi que nous, a puisé cela dans Gerber, l'appelle *Lusitano* au lieu de *Vincentio*. Certainement que le nom de Vincent n'a pas la tournure d'un nom de famille, mais d'après le titre même de l'*Introduttione*, il nous semble difficile de lire autre chose que *Vincent*, Portugais, ce qui est d'ailleurs conforme à la signature de tous les auteurs du seizième et même du dix-septième siècle. J'ai bien remarqué que Vasconcellos (1) parle comme Fétis, dans le livre duquel il s'est renseigné; mais notre observation subsiste tout entière malgré cela.

L'*Introduttione* a sur son titre une vignette gravée sur bois, assez curieuse : le Temps, portant des ailes, tient une clepsydre dans la main gauche, de la droite il entraîne une femme nue (la Vérité). Un mauvais génie, également sous la figure d'une femme, mais avec des griffes et une queue de dragon, cherche à retenir la Vérité par les cheveux et se prépare de l'autre main à lui cingler la figure de son fouet composé de serpents. Sur une banderolle on lit : *Veritas filia temporis.*

Comme dans tout traité de ce temps-là, il y a d'abord la main harmonique, puis la suite des notes par nature et par bémol.

L'auteur touche légèrement aux muances et aux intervalles, pour passer à l'intonation des psaumes. Ce n'est qu'après cela que vient l'explication de la figure et de la valeur des notes, du mouvement ternaire, des altérations, des points, des proportions (avec des exemples). Suivent les règles du contre point, très serrées, les imitations, etc., pour conclure une petite dissertation sur les genres diatonique, chromatique et enharmonique.

Virdung.

Musica getutscht und aussgezogen durch SEBASTIANUS VIRDUNG,

(1) *Os Musicos portuguezes*, 2 vol. in-8°, 1870.

Priesters von Amberg, und alles Gesang auss den noten in die Tabulaturen diser benannte dryer Instrumenten : der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen, Kurtzlich gemacht zu Eren des hochwirdigen hochgebornen Fürsten und herren : Wilhalmen, Bischove zü Strassburg seynem gnedigen Herren.

A la fin de la dédicace :

Geben zu Basel, uff zinstag Margarethe. Tusent fünff hundert und XI *Jar.*

« La musique mise en allemand et extraite par *Sébastien Virdung,* prêtre d'Amberg (1), enseignant à transférer tous les airs notés dans la tablature des trois instruments suivants : les orgues, les luths et les flûtes, (ouvrage) fait nouvellement en l'honneur de Son Altesse sérénissime, le prince et seigneur Guillaume, évêque de Strasbourg. »

« Donné à Bâle, le mardi de Sainte-Marguerite, l'an 1511. »

Petit in-4° obl. gothique de 111 pages.

Sur le verso du titre se trouvent les armes du prince Guillaume, évêque de Strasbourg et landgrave d'Alsace. Virdung dit dans la dédicace que ce n'est qu'un extrait de son grand ouvrage non encore terminé, mais qui depuis n'a point paru.

Après cette dédicace, on voit la figure des deux interlocuteurs (Virdung et son ami Silvanus) ; l'ouvrage est écrit en dialogue ; Virdung tient une espèce de pique, tous les deux sont horribles.

L'auteur fait trois divisions : la première renferme les instruments à cordes ; la deuxième ceux mis en jeu par l'air, par le souffle de l'homme ; la troisième ceux construits en métal ou autres matières.

Voici les instruments décrits par Virdung et dont il donne la figure : le clavicorde, la virginale (2), le clavecin, le *claviciterium,* la lyre (la vielle) (3), le luth, la grande viole (9 cordes), la petite (10 cordes), la harpe, le psaltérion, le *hackbrett* qui est un psaltérion oblong, tandis que l'autre est triangulaire, le monocorde se jouant avec un archet (transformé plus tard en trompette marine) et la petite viole à 3 cor-

(1) Amberg, ville de Bavière, haut Palatinat.

(2) Virdung dit que la virginale est un instrument nouveau, et qu'il n'en a vu qu'une seule.

(3) La vielle s'appelle encore *Leyer* en allemand.

des (rébec) ; ces deux derniers instruments sont considérés par Virdung comme inutiles, il les donne pour mémoire.

Suivent les hautbois, bombardes (grands hautbois), flûtes douces, flûtes traversières, sifflets, cornets à bouquin, tournebouts, *Platterspiel* (espèce de tournebouts), musette, trombone, trompettes.

Après cette série, on trouve l'orgue, le positif, la régale, l'orgue portatif, l'enclume, les marteaux, la cloche et les sonnettes.

André Silvanus recommande à son ami de parler aussi du traité de musique *de generibus musicorum* qui se trouve avec des figures dans les œuvres de saint Jérôme (1), et Virdung répond qu'il a vu décrits et dessinés plusieurs de ces instruments dans un livre de son maître Jean de Susato, docteur en médecine, qui l'avait écrit de sa main. Silvanus montre alors un très, très vieux livre à Virdung, d'après lequel il donne les trois harpes de saint Jérôme, appelées *Cythara Hieronimi;* elles ont toutes les trois des formes triangulaires ; il y a également deux psaltérions, l'un carré, l'autre triangulaire, intitulés chacun *psalterium decacordum.* Virdung dit qu'il n'a jamais vu que le psaltérion triangulaire ; qu'il croit que la virginale est un enfant du psaltérion, et que même elle a été précédée par le clavicorde, qui n'a pas de plumets ou de sauteraux. L'auteur avoue qu'il n'a jamais vu le tympanon appelé *Tympanum Hieronymi,* dont il donne la figure, c'est-à-dire une espèce de tuyau de flûté avec embouchure, et à l'autre bout deux orifices. Pour lui il ne connaît le tympanon que sous forme de timbales, tambours et grosse caisse, cette dernière appelée en allemand (*Rumpelfass*), tonneau à faire du bruit. Il ne trouve pas ces instruments dignes de figurer dans la musique, et encore moins à l'église : ce sont des inventions diaboliques, pour tourmenter les vieillards, les malades, les gens pieux dans les couvents; ceux qui lisent ou qui étudient, etc. (2). Virdung ne fournit pas de renseignements sur le *Chorus,* il n'en donne que la figure. On voit après : *Tuba Hieronymi,* c'est un tuyau à trois embouchures signifiant la sainte Trinité, et quatre orifices, désignant les quatre évangélistes. Quant aux figures intutilées *Fistula Hieronimi* et *Zimbalum Hieronimi,* chacune à douze

(1) L'épître de saint Jérôme à Dardanus est contestée par les savants, comme étant postérieure. Nous n'avons pas trouvé de figures d'instruments dans les œuvres manuscrites de saint Jérôme, à la Bibliothèque nationale.

(2) Mattheson, dans sa *Kleine general-Bass Schule,* page 27, a aussi relevé cette phrase de Virdung.

tuyaux, cela signifie les douze apôtres. Virdung dit qu'il ne sait rien sur ces instruments ; il en ajoute encore un certain nombre qui, pour lui, ne doivent pas compter dans la musique ; ce sont des grelots, cor d'appel, clochette, castagnettes, ou instruments les remplaçant, enfin la guimbarde. C'est après tout cela qu'il confie à son ami Silvanus, que son grand ouvrage parlera de la musique à fond, de la solmisation d'après Guido, des nuances, des huit tons d'église et du chant figuré, du contre-point, des instruments, avec la manière d'en jouer et beaucoup d'exemples, etc. « Car j'ai pitié, continue Virdung, de ces jeunes écoliers auxquels les maîtres ne veulent pas confier leurs secrets, moi, je leur dirai tout. » Bref, à entendre parler l'auteur, l'ouvrage était presque terminé : mais qu'est devenu ce manuscrit ?

Maître Virdung donne avec raison le monocorde comme origine du clavicorde ; mais ce dernier, quoique étant monté de plusieurs cordes, les a toutes accordées à l'unisson, ce qui lui permet de faire entendre des intervalles pris dans la division du monocorde (1). On connaissait déjà alors, sinon les cordes filées, du moins les cordes entrelacées (*geflochten*) pour les empêcher de produire une vibration sourde et désagréable.

Suit l'échelle musicale ou main guidonienne, avec une analyse minutieuse et très détaillée. En examinant la figure du clavier donné par Virdung, on voit que la gamme chromatique complète s'y trouve, telle que nous l'avons aujourd'hui. L'auteur parle aussi des notes colorées en rouge dans l'origine, des notes blanches dont on a fait des noires depuis, de leurs différentes valeurs, des ligatures, des points, etc.

Comme exemple de notation, Virdung donne trois Répons : *Sancta et immaculata Virginitas.* — *Suscipe verbum Virgo Maria.* — *Felix namque es sacra Virgo Maria*, avec une traduction allemande ; ces mêmes exemples sont reproduits en tablature. Sur la page suivante, on voit la figure d'un ménestrel jouant du luth. Quant à ce dernier instrument, Virdung dit qu'il y a des luths montés de neuf cordes à cinq chœurs (2), d'autres montés de onze cordes à six chœurs, d'autres

(1) *So lueg dass sie alle sammt ein unisonum haben, oder eine gleiche Stimm, keine höher noch niederer dan die ander.* « Vois que toutes (les cordes) soient à l'unisson, ou une même voix, aucune plus haute ou plus basse que l'autre. »

Dans le clavicorde le point d'attaque des touches sur la corde se rapproche à mesure du point d'attache de cette corde, et produit ainsi les tons et les demi-tons, la corde étant raccourcie à mesure.

(2) Un *chœur* sur le luth est la réunion de deux ou trois cordes à l'unisson.

enfin avec treize ou quatorze cordes en sept chœurs. Les indications sur la façon de monter et d'accorder le luth sont fort claires, très étendues et ornées de figures explicatives ; c'est un traité pratique du luth complet, orné des explications très suffisantes pour sa tablature.

Vient le tour de la flûte douce (flûte droite), avec des figures pour la position des doigts, également la tablature pour toute la famille des flûtes, soprano, ténor et basse ; et ainsi finit ce traité curieux, qu'on a tant copié depuis, à commencer par *Liscinius*. Virdung parle à chaque instant de son grand traité, et en parle comme d'un ouvrage à peu près terminé.

Cette analyse a été faite sur un exemplaire en *fac-simile* qu'on vient de publier (1882) à Berlin. J'ai vu l'exemplaire de la bibliothèque impériale de Berlin, il est taché et raccommodé ; celui de la bibliothèque impériale de Vienne est magnifique ; le *fac-simile* qu'on vient de publier est fort bien réussi.

Vossius (Jean).

GERARDI JOANNIS VOSSII, *De artis poeticæ natura ac constitutione liber.*

Amstelodami, apud Lud. Elzevirium, 1647.

Petit in-4°.

Vossius parle un peu de la musique dans tous ses ouvrages, et plus volontiers encore sur le théâtre des anciens, sur les pantomimes et les danseurs, comme au livre II, chapitre XXXVII, etc.

Dans le douzième chapitre du troisième livre, Vossius nous entretient des instruments de musique des anciens avec des développements qui ne lui sont pas habituels.

De Quatuor artibus popularibus : grammaticâ, gymnasticâ, musicâ et graphicâ liber. Amstelodami, J. Blaev, 1550.

In-4°.

La musique tient 25 pages ; elle est divisée en 50 paragraphes.

Page 37, 3 §. On divise la musique en naturelle et artificielle ; la naturelle en céleste et en celle qui répond en l'homme à la musique céleste.

Telle est la distinction des Pythagoriciens qui croyaient que le mouvement très rapide des mondes faisait naître un son très doux, mais que nos oreilles ne le perçoivent pas, parce que nous nous y sommes accoutumés depuis le commencement.

Page 42, 12 §. « Cet honnête plaisir de la musique contribue même à la santé. »

12 §. « On rapporte qu'elle peut aussi guérir de certaines maladies, » etc.

Vossius (Isaac).

De Poematum cantu et viribus rythmi (Du chant des poèmes et de la puissance du rythme).
Oxonii (Oxford), 1673.

In-8°.

Ce volume a été écrit par le fils du célèbre savant Vossius ; la préface porte la date de 1671, à Londres, qu'il habitait en effet alors, le roi Charles II l'ayant fait chanoine de Windsor.

Ces notions générales sur les poèmes chantés des anciens Grecs et des Romains sont d'utiles renseignements, auxquels on peut recourir, quoique la part du poète absorbe un peu celle du musicien. A la page 37, on trouve une ode d'Horace (*Audivere, Lyce*) avec une traduction en vers assez français ; et plus loin, en parlant des instruments de musique, ou plutôt des lyres, il y a deux de ces instruments gravés, page 97. Une autre planche est celle de l'orgue hydraulique d'après Héron et Vitruve, à la page 100. Notre exemplaire a appartenu au savant musicien piémontais Antoine Vallotti.

Walliser.

Musicæ figuralis præcepta breria, facili ac perspicuâ methodo conscripta, et ad captum tyronum accommodata : quibus præter exempla, præceptorum usum demonstrantia, accessit centuria exemplorum fugarumque, ut vocant 2, 3, 4, 5, 6 et plurium vocum, in tres classes distributa ac in gratiam et usum classicæ juventutis scholæ Argentoratensis elaborata, studio et opere M. Christophori Thomæ Walliseri *Argentinensis : in schola Patria curiæ præceptoris et musici ordinarii.*
Argentorati, typis Caroli Kiefferi, sumptibus Pauli Ledertz, bibliopolæ, 1611.

Petit in-4°.

« Courts préceptes de la musique figurée, rédigés avec une méthode

facile et évidente, et accommodés à l'intelligence des commençants, auxquels sont joints les exemples démontrant l'usage des maîtres et une centaine d'exemples et de fugues écrites à deux, trois, quatre, cinq, six voix et encore davantage, divisés en trois classes, composés en faveur et pour l'usage de l'école classique de la jeunesse de Strasbourg, par M. Christophe Thomas *Walliser* de Strasbourg, maître et musicien ordinaire dans l'école paternelle de la curie (ou du gouvernement). Strasbourg, imprimé par Charles Kieffer, édité par Paul Ledertz, libraire, 1611. »

Le traité de Walliser est précédé de quatorze pièces de vers, en latin, en français, en italien, en espagnol et en grec, à la louange de l'auteur ; il n'y en a pas une seule en allemand.

Les dix chapitres de la première partie traitent de la portée, des clés parmi lesquelles on remarque la *clé de sol troisième ligne,* faisant double emploi avec la *clé d'ut première;* il y a également la *clé de fa cinquième ligne,* équivalant à notre clé de sol actuelle ; on trouve le mot *rarissime* à la *clé de sol première ligne,* qui a été exclusivement employée par Lully pour ses premiers violons. A ce détail des clés suivent les accidents, les nuances (on ne se servait que de l'hexacorde), les figures des notes et leur valeur ; les ligatures, les proportions.

Le chapitre concernant la notation proportionnelle est écrit avec soin et clarté, élucidé d'ailleurs par des exemples ; les intervalles majeurs et mineurs terminent cette première partie, qui comprend 40 pages.

La deuxième partie a un titre spécial :

Sequitur prima classis exemplorum sive fugarum, varios intervallorum, canones, eorundemque resolutiones, in commodiorem concinentium usum adjectas, continens.

« Suit la première classe des exemples et des fugues, contenant les différentes règles des intervalles et leurs résolutions, ajoutées pour l'usage commode des personnes qui chantent ensemble. »

Cinquante-deux feuillets non paginés, y compris le *post-face.*

Tous ces exercices sont écrits en canons avec des contre-points, et à six voix la plupart. La troisième classe renferme des exemples avec paroles (latines), l'auteur appelle cela des adages :

L'amour enseigne la musique.
Les belles choses sont rares.
L'habitude est une autre nature, etc.

Dans le post-face, Walliser cite les principales œuvres qu'il a composées, entre autres un recueil de madrigaux.

Woldermann.

Succincta musicæ sacræ veteris et novi Testamenti Historia, oder kurze historische Nachricht von der vocal und instrumental Music der Kirche Gottes, im alten und neuen Testament.

« Histoire succincte de la musique vocale et instrumentale de l'Église de Dieu, dans l'ancien et le nouveau Testament, par *Chrétien Woldermann.*

Stettin, chez M. G. Effenbarth, 1636. »

Petit in-4°.

Les 68 pages de ce petit traité nous entretiennent : De la musique en général. — Des églises et endroits des réunions religieuses. — Des chanteurs. — Psaumes, cantiques et musique en usage dans les cérémonies religieuses. — Des instruments de musique dont on a fait usage à l'église dans l'ancien et le nouveau Testament, où il est question aussi d'autres antiquités bibliques et ecclésiastiques.

Ce *cantor* était un homme instruit, qui avait certainement beaucoup lu ; quoique son histoire de l'Église au point de vue musical soit très condensée, il est intéressant de la suivre dans ses textes empruntés à la Bible et aux écrits des saints Pères. Il y a bien quelques noms écorchés, comme *Dunstaphus* pour Dunstaple, mais on peut lui pardonner ces peccadilles. L'auteur est luthérien, et parle avec quelques détails des *frères Bohêmes et Moraves.* Les noms d'instruments qu'il donne sont évidemment empruntés à Virdung et à Agricola. Il termine en décrivant les dispositions du nouvel orgue, érigé en 1735 à Königsberg.

Wollick.

Opus aureum Musice castigatissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans, omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium e diversis excerptum.

A la fin :

Explicit opusculum musices omnibus volentibus cantum utrumque

scire necessarium, fausto fine impressum Coloniæ per honestum virum Henricum Quentel, civem famatum ejusdem, anno missionis in carnem divini Verbi 1501.

Petit in-4° goth.

« Œuvre d'or de la musique très châtié; traitant fort commodément de la musique grégorienne, de la figurative, et du contre-point simple, utile et nécessaire à tous ceux qui ont le goût du chant, extrait de divers auteurs. »

A la fin :

« Ici se termine ce petit ouvrage de musique, nécessaire à tous ceux qui veulent savoir l'un et l'autre chant, dont l'impression a été heureusement terminée à Cologne, par l'honorable homme Henri Quentel, notable citoyen de ladite ville, l'année de l'Incarnation du Verbe divin 1501. »

Ce volume comprend trente-huit feuillets non paginés, il est écrit moitié en prose, moitié en vers, et résume, ainsi que le dit l'auteur, le fruit de ses lectures dans les anciens, où il a puisé, « de même que l'abeille cherche son miel dans les fleurs. »

Wollick donne les notions qu'on trouve ordinairement dans ces sortes de livres : le système de Pythagore, la main harmonique, les notes de l'hexacorde avec les termes grecs, les muances, les proportions, les intervalles, les tonalités grecques, la valeur des notes, etc.; même les six derniers feuillets n'ont que le texte et les portées vides, les notes devant sans doute y être appliquées à la main, ou plutôt par une seconde impression.

En résumé, ce traité s'occupe du chant grégorien et du chant figuré; la lettre ou post-face du dernier feuillet semble indiquer que le traité du chant figuré est de Malcior de Worms. Ce traité se trouve déjà antérieurement (1496) dans la *Margarita philosophica* de Reisch (1). Cette lettre finale commence ainsi : « Nicolas Wollick d'Ancerville (2), maître ès arts, envoie ses compliments à Adam de Boppard, professeur en théologie et régent du gymnase *Corneliano* (3). »

Dans cette lettre, Wollick dit à son ami : « Tu sais à quel point

(1) Observation de M. P. Bohn, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1877, page 58.

(2) Aux environs de Bar-le-Duc.

(3) A Cologne.

me manquaient les moyens pour compléter mon instruction, » et il cite à cette occasion le philosophe Cléanthe qui, pauvre comme lui-même, parvint, par son travail et sa persévérance, à succéder à son maître Zénon. Wollick a travaillé aussi, mais c'est surtout aux soins et à la libéralité d'Adam de Boppard qu'il doit son éducation, celui-ci l'ayant admis dans son gymnase, et l'ayant formé de manière à devenir un maître lui-même ; aussi profitera-t-il de tout ce qu'il publiera pour lui témoigner sa reconnaissance. Wollick termine ainsi : « Porte-toi bien, toi mon égide et ma gloire :

Nicolas le Gaulois. »

Cette signature confirme la nationalité française de Wollick.

Wympheling (Jacques).

De hymnorum et sequentiarum auctoribus generibusque carminum qui in hymnis inveniuntur, Brevissima erudiciuncula JA. WYMPHELING, *Sletsta., ad Jo. Vigilium* (W.) *juris doctorem et nocorum jurium ordinarium Heydelbergensi.*

Ex ædibus meis philosophicis Heydelberg, kal. septembris, anno 1499.

Petit in-4° goth. de six feuillets.

« Des auteurs d'hymnes et de séquences, et des genres de vers que l'on trouve dans les hymnes ; très court enseignement par Jacques Wimpfeling de Sélestadt, dédié à J. Virgile (W.) docteur en droit et professeur ordinaire du nouveau droit à Heidelberg.

« De mon logement philosophique à Heidelberg, le 1er septembre 1499. »

De l'origine des hymnes.

De l'usage de l'Église qui a adopté les hymnes.

Auteurs des hymnes :

Ambroise, Hilaire, Prudence, Sedule, Fortunat, Paul diacre, Lactance, saint Thomas, Pierre Boland, et d'autres, inconnus.

Avec quels genres de vers les hymnes se rythment.

Exemples d'hymnes en vers archiloquiens, iambiques, saphiques, alcmaniques, choriambiques, élégiaques ; hymnes de saint Ambroise, Fortunat, archevêque de Poitiers. — Des séquences.

Zacconi (Louis).

Prattica di musica, utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili; divisa in quattro libri, ne i quali si tratta delle cantilene ordinarie, de tempi de prolationi, de proportioni, de tuoni, et della convenienza de tutti gli istrumenti musicali; s' insegna a cantar tutte le compositioni antiche, si dichiara tutta la messa del Palestrina titolo LOMÈ ARMÈ, *con altre cose d'importanza et dilettevole; ultimamente s' insegna il modo di fiorir una parte con vaghi et moderni accenti, composta dal R. P. F.* LODOVICO ZACCONI *da Pesaro, del ordine di Santo Agostino, musico del serenissimo Duca di Baviera, etc.*

In Venetia, 1596, *appresso Bartolomeo Carampello.*

In-fol.

Un pareil titre remplacerait à la rigueur une analyse. Ceci est la seconde édition ; la première parut en 1592.

Après les six feuillets liminaires, renfermant le titre, la dédicace au comte palatin, Guillaume, une petite préface aux lecteurs, et la table, on trouve 436 pages ; le livre n'est paginé que par feuillets (218).

Au commencement du premier livre, quelques dissertations sur la musique en général, son origine, ses effets, les signes dont elle dispose ; puis l'auteur parle de la mesure, des notes, du point, des ligatures, des pauses, du bémol et du bécarre, du dièze, de la syncope, du canon ; conseils pour chanter, utiles aux enfants comme aux chantres. Cette fin du premier livre est tout un traité de chant, avec de nombreux exercices, quelques conseils aussi pour les maîtres de chapelle.

Le second livre s'occupe des modes et des temps parfaits et imparfaits, des prolations, etc. Cette matière a été développée par Zacconi d'une façon remarquable, et représente encore aujourd'hui le traité le plus complet sur les anciennes conventions de mesure et de valeur des notes aux 15e et 16e siècles, en y ajoutant le troisième livre, où l'auteur explique la notation proportionnelle, livre qui se termine par une table universelle de divers exemples de proportions, avec leur bon et leur mauvais emploi.

Le quatrième livre parle des tons et des intervalles ; il est terminé

par une grande dissertation sur les instruments de musique dont on se servait alors, traitant de leurs proportions, de leur accord, de leur justesse, de leur division, etc.

Suit :

Prattica di musica, seconda parte, divisa e distinta in quatro libri, nei quali primieramente si tratta degli elementi musicali, cioè de primi principii come necessarii alla tessitura ò formatione delle compositioni armoniali, de contrapunti semplici et artificiosi, da farsi in cartella et alla mente sopra canti fermi, e poi mostrandosi come si faccino i contrapunti i doppii d'obligo e con consequenti; si mostra finalmente come si contessino più fughe sopra i predetti canti fermi, et ordischino cantilene a due, tre, quattro e più voci, composta e fatta dal M. R. P. Lodovico Zacconi, *da Pesaro, dell' ord. Eremitano di S. Agostino; musico già del serenissimo Carlo arciduca d'Austria, e del serenissimo Guilelmo, duca di Baviera.*
Alla sereness. arciduchessa Maddalena d'Austria, gran duchessa di Toscana.
In Venetia, 1622; *appresso Alessandro Vincenti.*

In-fol. de 283 pages.

Ainsi que le titre (suffisamment développé) l'annonce, on donne d'abord les notions élémentaires de la musique, mais elles s'adressent plus spécialement aux compositeurs. Les trois autres livres sont un traité de contre-point et de fugue. A la page 207 on trouve des exemples de Zarlino, à la page 227 d'autres exemples d'Adrien Banchieri, et enfin de Girolamo Diruta, page 240 et suivantes.

Enfin pour terminer ce beau travail, Zacconi donne de sa composition un *Ave Maris Stella* à quatre voix, où le plain-chant est tenu d'abord par le soprano, tandis que les autres voix accompagnent en imitations; puis le même morceau avec le chant à la basse.

Zarlino (Gioseffo).

Le istitutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino *da Chioggia, nelle quali, oltra le materie appartenenti alla musica, si tro-*

vano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, et di filosofi, si come nel leggerle si potra chiaramente vedere.
In Venetia, 1558.

Petit in-fol.

Six feuillets préliminaires comprenant titre, dédicace et table, avec 347 pages (1).

Dans l'introduction Zarlino résume l'origine de la musique et cite les anciens auteurs grecs et latins, puis il parle de l'harmonie des mondes et de la musique humaine : De l'arithmétique musicale et des proportions numériques. Cette question, sur laquelle s'étend assez longuement Zarlino, ne présente plus aujourd'hui un sujet d'étude bien attrayant pour les artistes.

Deuxième partie. — Du système de Pythagore et de la musique antique, et des moyens qu'avaient les anciens pour émouvoir les passions. — Du chant, de sa naissance et des modes dans lesquels on chantait, des intervalles dont se servaient les Grecs. — Du monocorde et de sa division. — Les anciens donnèrent aux cordes de leurs instruments les noms des sphères célestes. — Du genre chromatique ; de la division en harmonique du monocorde ; de la division syntono-diatonique du même. — Du monocorde diatonique tempéré également (avec figure, page 141).

La *troisième partie* s'occupe de la musique pratique, c'est d'abord un traité de contre-point, genre d'étude sur lequel on n'avait jamais donné jusqu'à Zarlino des explications aussi claires, aussi musicales, aussi précises. — De la division de la mesure et des signes pour l'indiquer ; de la syncope ; de la pause. — Des fugues ; des imitations ; des cadences. — Des contre-points doubles. — Du chant à trois, quatre et plusieurs parties. — Des prolations. — Des figures employées pour les temps parfaits et imparfaits. — Du point.

La quatrième partie traite plus particulièrement des modes ; Zarlino les prend dès leur origine connue, les commente, les explique, puis il donne des exemples longuement annotés des douze modes. L'auteur parle aussi des ligatures et donne quelques bons conseils aux chanteurs.

La seconde édition des *Istitutioni harmoniche* (1562), que nous pos-

(1) Fétis met 348 pages, c'est une erreur copiée d'après Forkel. La 348e page est en blanc.

sédons également, a le même nombre de pages, semblablement à la première. Elle a été faite à Venise, par Francesco Senese. La troisième édition, également de Senese, porte la date de 1573, elle se compose de six feuillets liminaires, 428 pages et cinq feuillets renfermant une seconde table (des choses décrites dans l'ouvrage).

Dimostrationi harmoniche del R. M. GIOSEFFO ZARLINO, *da Chioggia, maestro di capella della illustrissima Signoria di Venetia; nelle quali realmente si trattano le cose della musica, et si risolvono molti dubii d'importanza. Opera molto necessaria a tutti quelli, che desiderano di far buon profitto in questa nobile scienza.*
In Venetia, per Francesco dei Franceschi Senese, 1571.

Petit in-fol.

Quatre feuillets préliminaires, 312 pages et 6 feuillets de tables et registre.

Est-ce pour allécher ses lecteurs que l'auteur de ces démonstrations harmoniques, contrairement aux titres habituels de son temps, très prolixes généralement, ne désigne pas précisément les choses dont il parlera, mais promet de résoudre des doutes musicaux d'importance. Il avait raison de se méfier de ses lecteurs, et surtout ces derniers avaient quelque droit de se méfier de ce traité d'arithmétique et de géométrie musicales, dont le principal but est de prouver (par des chiffres et des lignes) que le système musical pratiqué alors reposait sur *le diatonique-synton*, genre diatonique appelé ainsi par les anciens (principalement Ptolémée) et dont la quarte et la quinte sont légèrement tempérées, et n'ont point, par suite, cette exactitude exigée par les calculs proportionnels de la musique. Fétis donne une analyse assez développée de ce livre, à la page 511 de son article sur Zarlino.

Sopplimenti musicali del R. G. ZARLINO, *etc. Ne i quali si dichiarano molte cose contenute ne i due primi volumi delle Istitutioni et Dimostrationi, per essere state mal' intese da molti, et si risponde insieme alle loro calomnie.*
In Venetia, apresso Francesco de' Franceschi Sanese, 1588.

Petit in-fol.

Huit feuillets liminaires, 330 pages, suivies de six feuillets de table des choses.

Les *dimostrationi harmoniche* de Zarlino avaient trouvé un critique très acerbe, pour ne pas dire plus, dans la personne de Galileo, l'élève de Zarlino. C'est pour répondre à cette critique que le maître écrivit les *Sopplimenti* « pour expliquer beaucoup de choses mal comprises par plusieurs, et répondre en même temps à leurs calomnies », ce sont ses expressions. La reconnaissance de l'élève n'avait non seulement pas reculé devant la critique, mais l'ingrat avait ajouté la calomnie à sa discussion (1). Zarlino revient donc sur ces questions: les propositions, les nombres, les muances, la mélopée, etc., et surtout sur le diatonique-synton de Ptolémée, duquel il a été question dans ce que nous avons dit précédemment. On n'a qu'à parcourir, même superficiellement, ce volume, pour s'apercevoir quel puits de science c'était que maître Zarlino; la calomnie surtout n'était pas de mise dans une semblable discussion, où le maître reste toujours dans les convenances.

En 1589, l'éditeur ordinaire de Zarlino, Senese, a publié les œuvres réunies, sous ce titre :

De tutte l'opere del R. M. G. ZARLINO, *ch'ei scrisse in buona lingua italiana, già separatamente poste in luce, hora di nuovo carrette, accresciute et migliorate, insieme ristampate.*

4 vol. petit in-fol.

Le premier volume renferme les *Istitutioni harmoniche*, en 448 pages.

Le second : *Le dimostrationi harmoniche*, en 287 pages.

Le troisième reproduit les *sopplimenti musicali* (2), et enfin le quatrième n'a pas de rapport à la musique; il renferme : 1° un traité de la patience, etc. 2° un discours sur la vraie année et le vrai jour de la mort de N.-S. Jésus-Christ. 3° Les recherches sur l'origine des frères capucins, et 4° les résolutions de différens doutes sur les corrections de

(1) Galileo aurait pu remarquer surtout avec quel respect, quelle déférence, Zarlino parle toujours de son illustre maître Willaert dans ses écrits; il aurait même pu prendre modèle sur le savant Espagnol Salinas, qui discutait aussi contre Zarlino, mais qui ne lui disait pas d'injures.

(2) L'un de nos deux exemplaires de ce troisième vol. porte la date de 1588, l'autre celle de 1589.

l'année de Jules César. Dans son avis au lecteur des *Institutions harmoniques*, Zarlino dit avoir composé un traité général sur la musique, intitulé *Melopeo o Musico perfetto;* comme ce manuscrit a disparu depuis la mortde l'auteur, et que l'ouvrage de Cerone s'appelle *Melopeo,* Fétis suppose, un peu gratuitement selon nous, que Cerone s'est servi de ce manuscrit. Dans ce cas, il aurait, au contraire, commencé par changer le titre, afin de n'être pas suspecté de plagiat.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.

PSAUMES, CANTIQUES, MADRIGAUX, PARTITIONS RARES, ETC.

BIBLIOTHÈQUE

DU CONSERVATOIRE

CATALOGUE DE LA RÉSERVE.

II.

PSAUMES, CANTIQUES, MADRIGAUX, PARTITIONS RARES, ETC.

Aichinger.

Liber sacrarum cantionum, quinque, sex, septem et octo cocum, auctore GREGORIO AICHINGER, *illustris ac generosi Domini, Domini Jacobi Fuggeri senioris, Baronis in Kirchberg et Weissenhorn Babenhausen Domini, etc., organista.*
Noribergæ, apud Paulum Haufmannum, 1597.

Petit in-4° en parties séparées : *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Quinque vox*, *Bassus*. Dans les morceaux à plus de cinq voix, les parties sont imprimées en regard.

A cinq.

Vidi sub altare.
Et datæ sunt illis.
Ego autem rogavi pro te.
Domine Deus, qui conteris bella.
O quam suavis es Domine.
Panis quem ego dabo.
Gloria Patri qui creavit nos.
Te decet laus.
Jubilate Deo omnis terra.
Laudate nomen ejus.
Gaudeamus et exultemus.
Dies iræ, dies illa.
Benedicam Domino.
Quis est homo.

A six.

Noli timere.
Cum ambulaveris.
Quæ nova.

A sept.

Adesto unus Deus.

A huit.

Gaudete.
Laudate Dominum.

Aichinger.

Odaria lectissima ex melitiss. D. Bernardi jubilo delibata modisque musicis partim quatuor partim et tribus vocibus expressa per GREGORIUM AICHINGER.
Impen. Dominici Custodis Aug. Vind., 1601.

Petit in-4°.

Renferme trente-quatre pièces à trois, quatre ou cinq voix, en parties séparées, texte latin.

Asola (Jean-Matthieu).

Missa Defunctorum tribus vocibus.
(*Venetiis, apud Vicentium Ric. Amandinum*, 1600).

Petit in-4°. Titre manque. — La 1re édition est de 1588.

Les trois voix sont imprimées séparément, et reliées dans le même volume : *Cantus, Tenor, Bassus.*

Asola.

Madrigali a due voci accommodati da cantar in fuga diversamente sopra una parte sola per il R. D. Gio : MATTEO ASOLA.
Novamente ristampate et corretti.
In Venetia, presso Giacomo Vicenti, 1587.

Petit in-4°.

On voit par ce titre qu'il y a eu une édition antérieure. Gerber n'indique que celle-ci.

La dédicace est *al magnifico et generoso signor Alessandro Radice*, que l'auteur appelle sage académicien. C'est une suite de trente-six madrigaux en canon et à deux voix :

Cantan trarami.
E quella a fiori a pomi.
Hor che la terra.
Tra densi bronchi.
Sento una voce.
Quest'è che già.
Onde vaghi fioretti.
Di gelo accesa.
Pria che'l ciel fosse.
Non era chi portasse.
Quindi nascea.
Ma quel ch'ha cura.
Scorgi dolce signor.
Benche dal fier martire.
Quando signor.
Pensier doglioso.

O felice chi t'ama.
Se dolce è il mio contento.
O sacro eletto choro.
Da quel foco ch'accende.
Quest' amoroso caldo.
Quest'è compagni eterno.
Qual si può haver in terra.
S'erge sopra le sfere.
Come la cera al foco.
Ecco il caro d'Elia.
Cara virtù che fai.
Per te caro a se stesso.
Et a cieca infelice.
Fuggi deh fuggi o stolta.
Se de l'eterna vita.
Qual eletto arbuscello.
Giova mai sempre.
Eterno foco vivo.
Dolce è la pace mia.
Se sol d'amor sei degno.

Ce sont des airs en canon ; il n'y a qu'une partie de gravée, avec indication du moment où la seconde voix doit partir. La musique de ces pièces n'a pas les allures ni le caractère des chansons, Asola a gardé la forme du contre-point, et les morceaux n'en sont pas plus gais pour cela.

Baldradi.

Messe a quatro voci da capella di Fra BARTOLOMEO BALDRADI *da Rimini, maestro di capella nella chiesa di S. Francesco di detta città. Opera prima. Consecrate all' illustrissimo et eccellentissimo signore il signor D. Gio. Battista Rospigliosi duca di Zagarola, etc.*

In Roma, per il Mascardi, 1694.

Ad istanza di Sebastiano Testa, in Parione, all insegna di S. Antonio da Padoa.

In-4° imprimé en parties séparées : *Canto, Alto, Tenore, Basso* et *Organo* (Basse chiffrée). Ces messes sont au nombre de quatre :

Missa S. Antonii Patavani.
Id. Sanctæ Columbæ.
Id. Sancti Gaudentii.
Id. Sancti Juliani.

Toutes ces messes commencent par le *Kyrie* et se terminent avec le *Credo;* la 1re est en *sol* mineur, la 2e en *la mineur*, la 3e et la 4e en *ré* mineur.

Fétis indique ce recueil, imprimé à Rome, chez J. Monti, en 1678 ; le nôtre serait alors une deuxième édition, dûe aux soins de Sébastien Testa, comme on le voit par le titre.

Beaujoyeulx.

Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur (1), *par* BALTASAR DE BEAUJOYEULX *valet de chambre du Roy et de la Royne sa mère.*

A Paris, par Adrian le Roy, Robert Ballard et Mamert Patisson, imprimeurs du Roy, 1582.

Petit-in-4°.

Livre rare et curieux, *le Ballet de la Reine* a dû être d'un certain prix, même quand il parut, en raison des nombreuses gravures, médaillons, musique, etc., qu'il renferme. *La figure de la salle,* planche qui représente la scène, est souvent enlevée; elle est des plus curieuses d'ailleurs : on y voit le roi Henri III, les acteurs, les grands seigneurs dans leurs galeries sur la scène même, etc. Il est très rare de trouver un exemplaire où les planches ne soient pas fortement atteintes par le tranchet du relieur, ces planches étant un peu trop grandes pour la justification du volume. Elles représentent : *la figure des Sirènes; la figure de la fontaine; la figure des Tritons; la figure des Satyres; la figure du chariot de bois; la figure des quatre Vertus; la figure du chariot de Minerve,* et enfin les *dix-huit médaillons* offerts par les dames aux seigneurs de la cour.

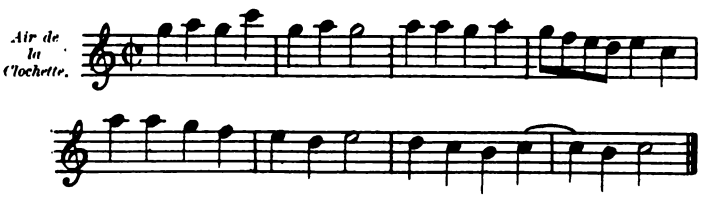
En musique notée (sans barres de mesure) il y a le *chant des sirènes,* à quatre parties, reproduit, non en partition, mais les parties en regard, comme c'était alors l'habitude. Les voix de ce quatuor sont trois *superius* (sopranos) et un *concordant* (contralto). La réponse à ce morceau était faite en écho, par un chœur placé au-dessus de la *voûte dorée.* Ce chœur est à cinq voix : deux parties de *Superius, Contra, Tenor* et *Bassus.*

La musique des Tritons est encore un *quintette* pour les mêmes voix que ci-dessus : il est même assez bizarre que des voix de femmes soient mêlées aux *Tritons.*

Glauque et *Thétys* ont un dialogue noté, mais toujours sans accompagnement; le chœur à cinq voix redit leurs deux derniers vers, puis le dialogue reprend, et se termine sans chœur.

Il est très regrettable que ces morceaux n'aient pas leurs accompagnements, c'eût été un précieux renseignement. *Air de Mercure,* des plus bizarres, et comme paroles et comme musique.

(1) La sœur de la Reine.

Le *son du premier balet.* Ce morceau est à cinq parties ; c'est ainsi que Lulli, plus tard, a toujours écrit ses instruments à cordes ; ici on appelle les instruments du même nom que les voix : ce sont en réalité trois parties de violons, alto et basse. C'est à la fin de ce premier ballet que se trouve l'air *de la Clochette* qui était sans doute un ancien air populaire, ou un ancien carillon :

Le second acte commence par un chant de satyres à cinq parties ; les voix de femmes sont encore mêlées à ce chœur. La *voûte dorée* (comme un écho) répond au premier chant des Satyres, ces derniers ont un *second chant,* toujours à cinq voix.

Suit le *chant des quatre Vertus* : c'est une espèce de duo pour une voix de femme notée en clé de sol et une partie de basse en clé de fa. Cette fois la *voûte dorée* répond par douze instruments seuls, puis un chœur à six voix vient compléter l'effet de la merveilleuse entrée de Minerve ; en effet le volume dit : « C'étoit une telle douceur et harmonie que les assistants, comme estonnés, pensoyent ouir quelque partie de la mélodie harmonieuse des cieux. »

En ce moment, Jupiter se décide à descendre de l'Olympe pour venir dire un petit bonjour à Henri III. Cette descente, qu'on pourrait croire hérissée de difficultés, s'accomplit moyennant un chœur à six voix, « et ils étaient quarante musiciens, voix et instruments. »

Jupiter chante à Henri III un air que le livre intitule modestement *Chanson,* le fond des paroles roule sur la métempsycose. S'adressant à Minerve, il dit :

> Chère Pallas, regarde moy,
> Demeure ici, tu es sœur de ce Roy,
> Ce Roy, mon fils, fleur du sceptre de France.

Le tout se termine par la *petite entrée du grand ballet,* pour l'orchestre seul.

Baltazarini, ou Balthazar de Beaujoyeulx qui avait un certain ta-

lent sur le violon, était un italien venu en France en 1577. Il ne manquait pas d'imagination, et il en fallait encore une certaine dose pour tracer le scenario du *Ballet de la Reine* (1), premier essai d'un opéra musical en France. Baltazarini eut pour collaborateurs la Chesnaye, aumônier du roi, qui fit les vers ; le sieur de Beaulieu, appartenant à la reine, fit la musique (2). enfin Jacques Patin, peintre du roi. dessina, d'après les ordres de la reine, les décors et les costumes. Pour des renseignements plus étendus sur cet ouvrage, on peut lire le volume intéressant de M. Celler : *Les Origines de l'opéra et le Ballet de la Reine ;* ce ballet a été réédité par nous dans ces derniers temps (3).

Barre (M. De la).

Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution (4), *par M.* DE LA BARRE, *organiste de la chapelle du Roy. Paris, Robert Ballard,* 1669.

In-4°.

Les renseignements biographiques sur l'abbé de la *Barre* manquent totalement ; Fétis ne connaissait même pas l'ouvrage que nous cataloguons. Était-ce bien un abbé ? Ses chansons ne sont rien moins que rigides :

> Il faut aymer une bergère,
> On ne sçauroit trouver de maîtresse à la cour
> Qui ne soit trompeuse et légère,
> Le cœur le plus touché s'y guérit en un jour.

La dédicace à Louis XIV est naturellement dans le style qui servait à ces sortes d'hommages :

---

(1) *Circé* est le principal personnage de ce ballet. Agrippa d'Aubigné avait écrit avant Beaujoyeulx une *Circé*, tragédie avec danse et musique. Comme cette pièce n'est pas venue jusqu'à nous, on ne peut savoir si Beaujoyeulx a fait des emprunts à d'Aubigné.

(2) Salmon, autre musicien de la chambre du roy, contribua également à la composition de la musique de ce ballet.

(3) *Les Chefs-d'œuvre classiques de l'opéra français*, édités par Michaelis.

(4) C'est-à-dire avec des variantes qui étaient bien plutôt des augmentations que des diminutions.

« SIRE,

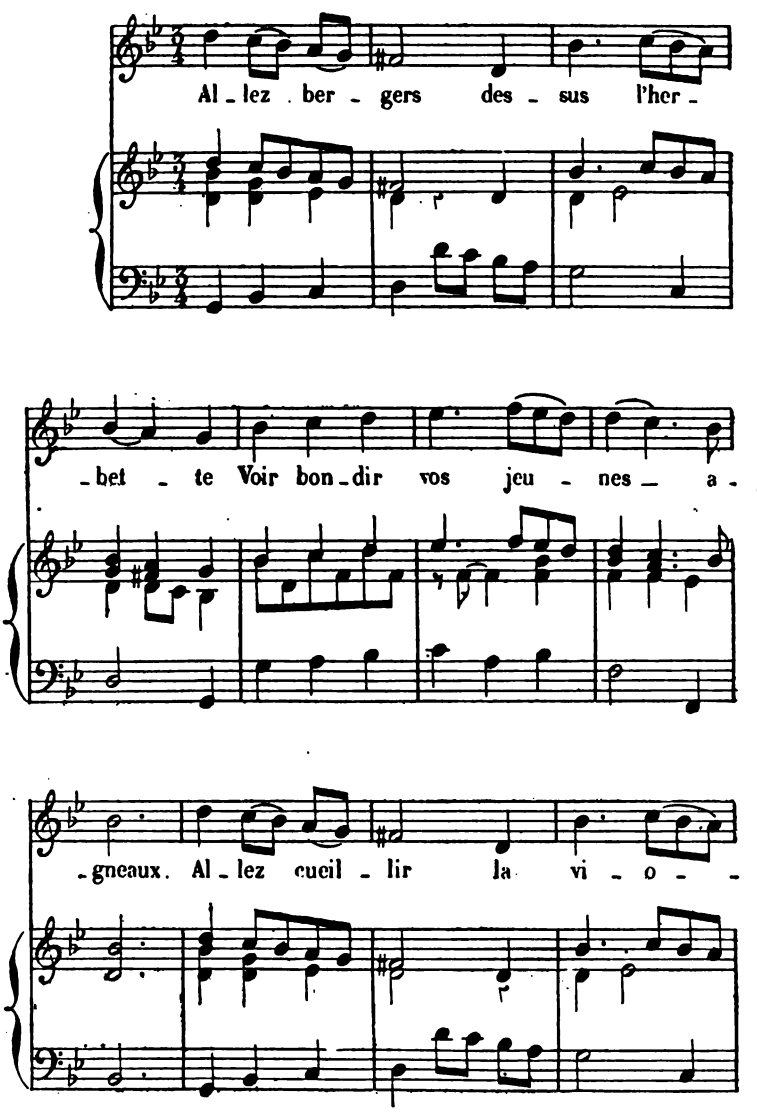
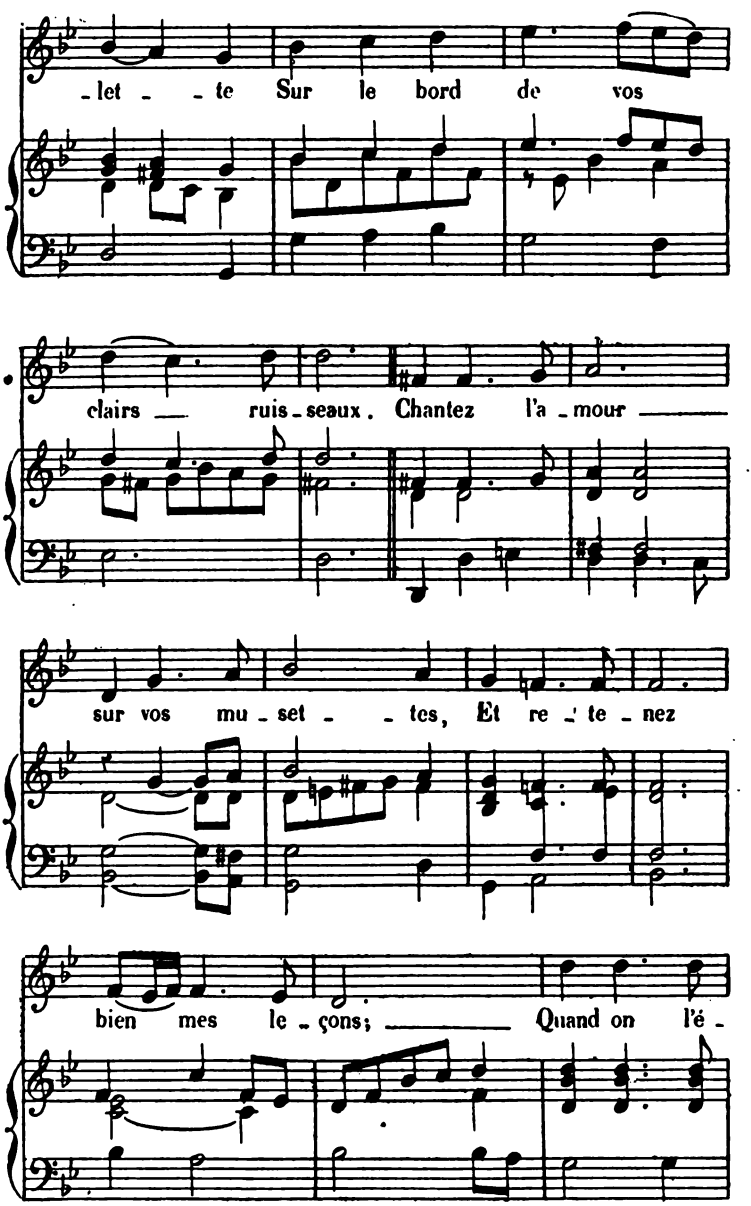
« Si je ne puis m'empescher de faire connoistre au public, que j'ay esté assez heureux, pour avoir veu Votre Majesté se plaire à entendre les airs que j'ay composez, et que j'ay fait imprimer. Le goust de Vostre Majesté est si délicat, Sire, que j'ose croire, sans me flater, que la bonté qu'elle a eu de les approuver, excuse la liberté que je prens de les luy offrir, et m'asseure contre tout ce que des gens chagrins ou envieux y trouveront à reprendre, et contre la difficulté que j'ay d'ordinaire à me satisfaire moy mesme : Il ne m'appartient pas, Sire, de louer Vostre Majesté sur les grandes qualitez qui donnent de l'admiration et de la terreur à toute l'Europe : mais elle me permettra de luy dire que personne au monde ne se connoist si parfaitement en musique, et que nous ne devons estre asseurez d'avoir réussi, qu'après qu'elle a approuvé nos ouvrages, et que nous avons eu l'honneur de la divertir quelques moments après ses grandes occupations, » etc.

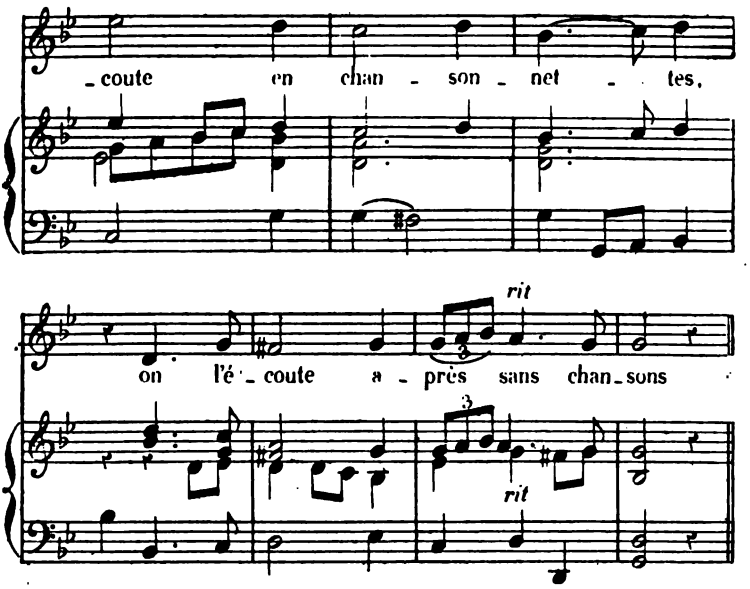
TABLE DES AIRS DE M. DE LA BARRE.

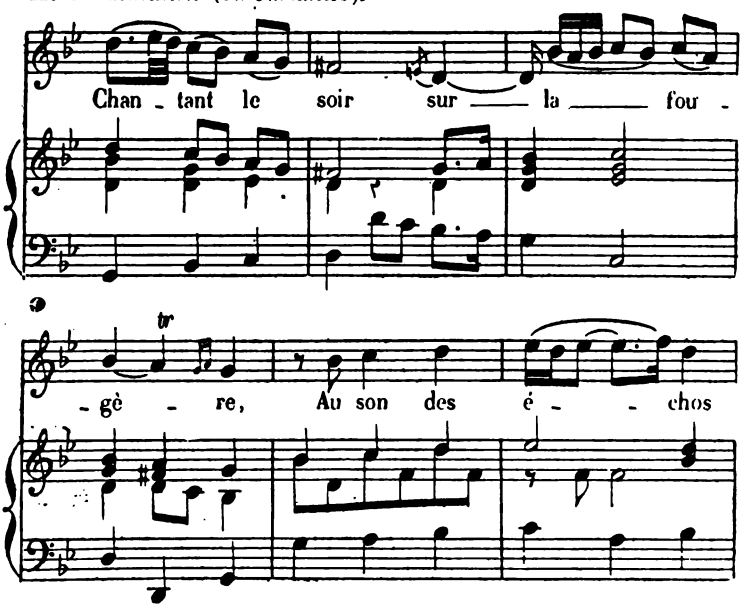
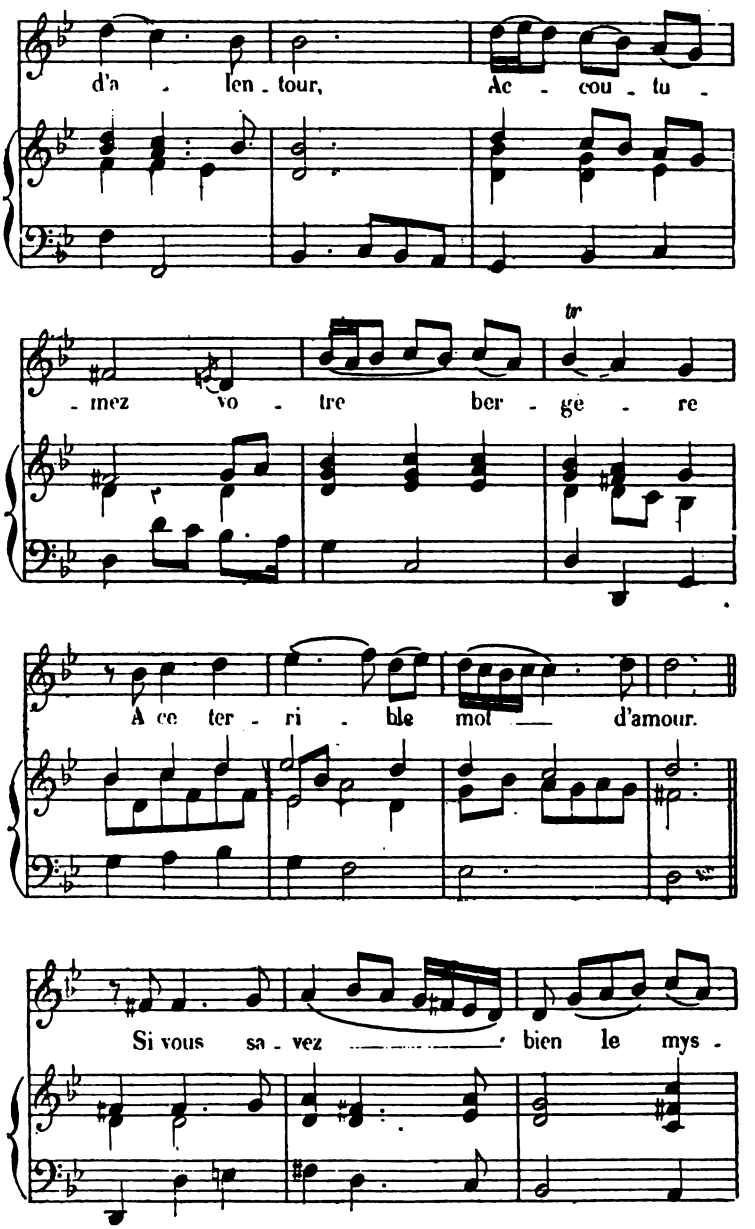
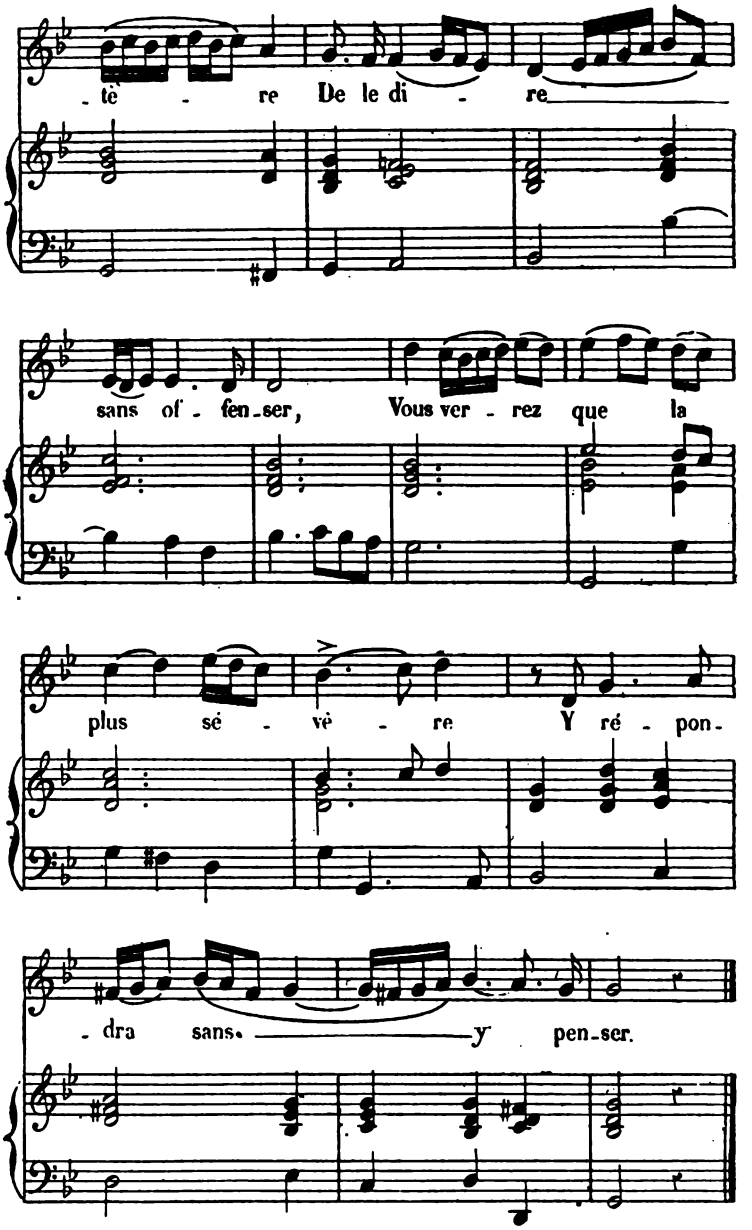
Ah! je sens que mon cœur.
Allez bergers dessus l'herbette.
Depuis quinze jusqu'à trente.
De quoy me sert de voir.
Forests solitaires et sombres.
François, soyez tous réjouis.
J'avois juré de n'aymer plus.
Il faut aymer une bergère.
L'aymable Iris est de retour.
Petit ruisseau qui coulez lentement.
Plus je pense à ma maistresse.
Quand on vous dit que l'on vous ayme.
Quand une âme est bien atteinte.
Si c'est un bien que l'espérance.
Tristes enfans de mes désirs.
Un feu naissant vient d'enflamer mon cœur.
Vous demandez pour qui mon cœur soupire.
Air italien, *Sospiri ohimè.*

1

SARABANDE de M. DE LA BARRE.

(avec diminution)

-let - - te Sur le bord de vos
clairs — ruis-seaux. Chantez l'a-mour ——
sur vos mu-set - - tes, Et re-te-nez
bien mes le-çons; —— Quand on l'é-



Avec diminution (ou variantes).

d'a - len - tour, Ac - cou - tu -
- mez vo - tre ber - gè - re
tr
A ce ter - ri - ble mot — d'amour.
Si vous sa - vez — bien le mys -

-tè - re De le di - re
sans of - fen-ser, Vous ver - rez que la
plus sé - vè - re Y ré - pon-
-dra sans y pen-ser.

Berchem (Jachet).

JACHET *musici suavissimi celeberrimique musices reverendissimi cardinalis Mantue magistri motecta quatuor vocum nunc primum diligentissime recognita ac suo candori restituta, demptis quidem quibusdam quæ ipsius* JACHET *non erant, additis vero multis quæ in aliis impressis non legebantur. Liber primus.*
Venetiis, apud Antonium Gardane, 1545.

4 vol. pet. in-4° obl.
Cantus. — Altus. — Tenor. — Bassus.

TABLE.

Audi dulcis.
Adonay Domine Deus.
Alleluya.
Cœlorum candor.
Cantate Domino.
Cantemus Domino, gloriose.
Domine, bonum est.
Fratres.
Genuit puerpera.
Isti sunt dies.
In illo tempore modicum.
In illo tempore erat.
In Domino confido.
In illo tempore stabant.
In tua patientia.
O Domine Jesu Christe.
O vos omnes.
O dulcis Jesu.
Omnes sancti tui.
Omnipotens sempiterne Deus.
Puer qui natus est.
Quis incredibili.
Retribuere.
Spem in alium.
Veni dilecte mi.
Visita quæsumus.
Unum cole deum.

Blow (John).

Amphion anglicus, a work of many compositions for one, two, three and four voices, with several accompagnements of instrumental musick; and a thorow-bass to each song: figur'd for an Organ, Harpsichord, or Theorboe-Lute, by Dr JOHN BLOW.
London, printed by William Pearson, for the author, and are to be sold at his house in the Broad-Sanctuary, over against Westminster Abbey, and by Henry Playford, at his shop in the Temple Change, Fleet-street, 1700.

Petit in-folio.
« Amphion anglais, ouvrage renfermant plusieurs compositions pour

une, deux, trois et quatre voix, avec divers accompagnements de musique instrumentale, et une basse continue pour chaque chant : écrits pour orgue, clavecin ou luth-théorbe par le docteur Jean Blow. »

« Londres, imprimé par Guillaume Pearson, pour l'auteur ; vendu à sa maison dans le *Broad-Sanctuary*, près de l'abbaye de Westminster, et chez Henry Playford, à sa boutique dans le *Temple-Change, Fleet street*, 1700. »

Le titre est précédé d'un magnifique portrait de l'auteur, par R. White, portrait que nous reproduisons.

La dédicace à la princesse Anne de Danemark est suivie de nombreuses poésies laudatives à l'endroit de M. Blow ; ce sont surtout les organistes qui se distinguent et se multiplient pour chanter la gloire de John Blow, il n'y a pas jusqu'à son éditeur Pearson qui ne lui mette quelques versiculets bien sentis. Ce volume contient 216 pages de musique, principalement des solos et des duos, il se termine par un épilogue à quatre voix et deux violons :

Sing ye muses and revere, etc.

Le mot *sing* est bien répété une cinquantaine de fois par chaque voix. Ce compositeur a un faible prononcé pour les mots répétés ; quand il en rencontre un qui lui plaît, et il en rencontre toujours, c'est à n'en pas finir : il y a surtout un certain morceau :

Trip it Dam'sels, dance and sing,

Il y a des *trip, trip, trip* durant des pages entières, et les pages sont in-folio!

Notre exemplaire est dans un état parfait, c'est un don de M. Schœlcher, sénateur.

Le Conservatoire possède un double exemplaire de l'*Amphion anglicus* de Blow.

Buoni (Georges).

Allettamenti per camera a due violini e basso, dedicati al molt' illustre signor Il signor Gioseppe Perona, dignissimo comissario del ducato di Milano. Opera terza del concerto de' putti di G. Giorgio Buoni, *Bolognese.*

In Bologna, per Pier Maria Monti, 1693.

Pl. VI.

Le docteur John Blow, d'après le portrait de R. White, placé en tête de l'*Amphion anglicus*.

« Les attraits de la (musique de) chambre à deux violons et basse, dédiés au très illustre seigneur Joseph Perona, très digne commissaire du duc de Milan, œuvre 3e des Concertos d'enfants, par Georges Buoni, de Bologne, 1693. »

Ce compositeur, malgré sa troisième œuvre, n'est cité par aucun biographe musical ! Il paraît avoir habité Crémone, et en dernier lieu Milan, car il parle dans sa préface des bienfaits qu'il a reçus dans ces villes de la part de son protecteur Perona.

Ces 12 divertissements se composent surtout de sarabandes, de courantes, de gigues, mais il y a aussi des pièces graves, intitulées *sinfonia.*

L'œuvre de Buoni est imprimé en trois cahiers pet. in-4°, c'est-à-dire chaque instrument séparément.

Caccini (Giulio).

Le Nuove Musiche di Giulio Caccini *detto Romano.*
In Firenze, appresso i Marescotti, 1601.

La suscription de la fin est de 1602, véritable date où cet ouvrage parut.

Pet. in-fol.

Six feuillets préliminaires et quarante pages. L'ouvrage est dédié au seigneur Lorenzo Salviati.

Dans un article de Berlioz, inséré dans la *Gazette musicale* de 1837, page 220, l'écrivain-compositeur insinue que Caccini ne s'est occupé de la monodie ou du chant à une voix, avec accompagnement de guitare ou de luth, « que pour se faire entendre ainsi tout seul, ce qui flattait sa vanité de chanteur, et parce que ses connaissances bornées en harmonie et en contre-point le rendaient peu propre à écrire à plusieurs parties ». C'est bien rapetisser le soi-disant inventeur du récitatif dramatique. Hâtons-nous de dire que ce jugement tombe absolument à faux : M. Berlioz, il faut croire, ne connaissait pas les deux Madrigaux à six voix *Ineffabile ardore* et *Quand il bell'anno primavera in fiora,* qu'on trouve dans les *Nuove Musiche,* sans cela il aurait mis plus de réserve dans ce qu'il avance ; ces deux pièces sont aussi correctement écrites que celles de tous les contemporains de Caccini.

Scipione del Palla fut le maître de Caccini, et quoique ce dernier lui donne l'épithète de savant, nous n'avons rien pu découvrir sur Palla.

En ce temps-là on composait et on chantait principalement des madrigaux à plusieurs voix, même on les doublait souvent par des instruments ; c'est donc plus spécialement le solo chanté avec accompagnement d'un instrument, luth, clavecin ou chitarrone, que Caccini semble avoir mis en relief, nous n'osons dire inventé, car il y a des airs chantés avec tablature de luth bien antérieurs à lui. Les accompagnements notés dans les *Musiche* ne sont que de simples basses chiffrées, ainsi qu'on les publiait avant et longtemps après Caccini.

Un des côtés intéressants du volume, c'est une suite de préceptes sur le chant expressif et sur les divers ornements qu'il comporte ; l'auteur traite ce sujet avec assez de développement, dans les premières pages.

Prætorius, dans son *Theatrum instrumentorum* (1620) page 230, cite ainsi Caccini : « Pour se familiariser avec la nouvelle manière de chanter, et s'assimiler de la façon la plus convenable les accents et autres signes expressifs, aussi les trilles, les groupes, et toutes sortes d'ornements, il faut lire un petit traité particulier de Giulio Roma, autrement appelé Giulio Caccini, de Rome, *le Nuove Musiche*, et un autre de Jean-Baptiste Bovicelli, qui m'ont été tous les deux très utiles. »

Voici la table des principales pièces de ces *Nuove Musiche :*

Movetevi a pietà.
Queste lagrime amare.
Dolcissimo sospiro.
Amor, io parto.
Non più guerra pietate.
Perfidissimo volto.
Vedrò il mio sol.
Amarilli, mia bella.
Sfogava con le stelle.
Fortunato augelli,
Dovrò dunque.
Filli mirando il cielo.

A la page 19, Caccini fait observer que, par divers empêchements, son *Rapimento di Cefalo* (1) n'ayant pas encore été gravé, il en donne ici des fragments :

Ineffabile ardore (chœur à 6 voix).
Muove si dolce.
Caduca fiamma.
Qual trascorrendo.
Quand' il bell' anno (chœur à 6 voix).
Io parto amati Lumi.
Sospir tormenti.
Addio risi.
Ardi cor mio.
Ard' il mio petto.
Fere selvaggie.
Fillide mia.

(1) L'*Enlèvement de Céphale* a été exécuté pour le mariage de Henri IV avec Marie de Médicis, à Florence, en 1600.

Udite amanti.	Belle rose.
Occh' inmortali.	Chi mi confort' ahime.
Odi Euterpe.	Che se tue belle ciglia.

La bibliothèque du Conservatoire possède encore de Caccini une belle copie de son *Euridice* (1600).

Caccini (Francesca).

La Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina, balletto composto in musica dalla FRANCESCA CACCINI, *né Signorini Malaspina, rappresentata nel Poggio, imperiale villa della serenissima archiducessa d'Austria, gran ducessa di Toscana, al serenissimo Ladislao Sigismondo, principe di Polonia e di Suezia.*

In Firenze, per Pietro Ceconcelli, 1625.

In-fol.

Une ouverture (*sinfonia*) précède le prologue où paraît Neptune, et où il y a un chœur à six voix, chanté par les divinités des eaux ; on y trouve également un petit duo et un terzetto pour voix de femmes.

Après le prologue, nouvelle ouverture, ainsi que cela se pratiquait encore beaucoup plus tard par Cambert, mais non par Lully. Les personnages chantent bien plutôt sous la forme de récitatifs que d'airs. Page 16, chœur de jeunes filles, entremêlé d'un petit duo et d'un petit terzetto.

A la page 28 on rencontre une ritournelle pour trois flûtes, ce qui prouverait que Cambert, malgré ce qu'en dit Saint-Évremond, n'a pas inventé ces ritournelles de flûtes.

A la page 38 il y a une indication qui met un peu sur la voie, pour deviner ce que pouvait être l'orchestre qui accompagnait cette pièce. Là se trouvent quelques mesures pour quatre violes, quatre trombones, orgue portatif et un instrument à clavier, qui n'est pas autrement désigné. A la page 44 on lit un chœur à quatre voix de jeunes filles, suivantes d'Alcine ; toutes les quatre chantent en clé d'ut première. Puis vient encore un chœur de monstres, à cinq voix mixtes.

A la page 67, on cite un ballet, dansé par huit dames de la suite de l'archiduchesse, et par huit cavaliers, mais on n'en donne pas la musique.

On indique également un ballet équestre exécuté par vingt-quatre cavaliers. L'ouvrage finit par un chœur à huit voix.

M. Fétis étant assez parcimonieux de renseignements sur Francesca Caccini, nous allons transcrire la notice que nous trouvons dans les papiers de M. Farrenc :

« Francesca Caccini, depuis Signorini Malaspina (1), célèbre cantatrice de la cour de Toscane, a dû naître à Florence, dans les dernières années du seizième siècle. Elle était fille de Giulio Caccini, et on l'appelait dans sa patrie la *Cecchina*. Renommée pour son chant et ses compositions musicales, elle se distinguait également par ses poésies toscanes et latines (2). Il est probable que Francesca s'accompagnait sur le luth, car dans une de ses lettres que j'ai sous les yeux, adressée au chevalier Roffia, à Rome, elle le prie de lui envoyer des cordes. Dans une autre lettre datée de Florence, 22 avril 1617, dont je possède l'original, et qui est adressée au même Roffia, attaché à la cour du cardinal Farnèse à Rome, on trouve ce qui suit : « Ayant obtenu de nos maîtres (le grand-duc et la grande-duchesse de Toscane) la permission de nous absenter (elle et son mari) de Florence pendant deux ou trois mois, nous comptons aller passer d'abord une quinzaine de jours à Gênes, puis de là aller à Milan, pour visiter Saint-Charles, et enfin nous rendre à Parme, pour présenter nos hommages à Sa Seigneurie le duc. Toutefois si vous voulez bien me favoriser relativement à ce que je vous ai demandé (elle sollicite des lettres de recommandation du cardinal Farnèse auprès du duc de Parme), vous pourrez me faire parvenir votre réponse à Gênes, à l'adresse du marquis Jean-François Brignoli, chez qui nous serons logés. »

« Nous comptons, s'il plaît à Dieu, partir pour Gênes le premier de mai... »

Canciones.

Canciones francesas de todos ayres para todos los instrumentos, sacados de diversos autores y puestas por el orden de los tonos, nuevamente impressas.

Con privilegio, en Madrid : En la imprenta de musica.

« Chansons françaises de toutes sortes d'airs pour tous les instruments,

(1) Signorini Malaspina était le nom de son mari.

(2) J. B. Doni, *Opere*, tome 2, page 257.

tirés de divers auteurs et mis par ordre des tons, nouvellement imprimées. »

Ce petit volume in-4° oblong, sans date, est composé de 72 pages; l'impression de la musique (l'air avec une basse) semble être du dix-septième siècle, ou commencement du dix-huitième.

Nous donnons le catalogue complet des airs qu'il renferme :

La vieille, contredanse.
Le grand ballet.
Menuet de Poitou.
Menuet de Monsieur Plumet.
Menuet de Monsieur Legrand.
Menuet de Monsieur le prince de Furstemberg.
Menuet de Mr Philidor aîné.
Passe-pied de Bretagne.
Autre passe-pied de Bretagne.
Passe-pied de M. Pécourt.
Second passe-pied de M. Pécourt.
Aria. — Rondeau. — Menuet. — Aria.
Courante.
Le Prince Georges.
Les Déesses.
Menuet de Poitou.
Les Manches vertes.
La Dauphine.
Menuet de Monsieur Guillegaut.
Menuet de M. Philidor aîné.
Les Singes.
Blak Jak.
Contredanse.
L'Entrée triomphante.
Menuet.
Menuet de Mr le marquis de Livry, par Philidor l'aîné.
Menuet de Poitou, le plus ancien.
Menuet de Monsieur de Lalouette.
Menuet de M. Philidor l'aîné.
Autre menuet de M. Philidor l'aîné.
Menuet de Monsieur Huguenet.
Menuet de Monsieur Forcrois.
Menuet de Madame de la Chastaigneraie.
Passe pied fait par Madame la Dauphine.
Passe-pied de Madame Leance.
Courante.
La Jamaïque.
La Valentin.
Contredanse.
Menuet de Monsieur Converset.

Menuet des cloches, donné par Madame de Rochenard.
Gavotte.
Branle Gay.
Branle de Monsieur de Lully.
Branle à mener.
Première courante. — 2e courante. — 3e courante. — 4e courante.
Sarabande.
Bourée.
Menuet de Monsieur Toulon le père.
Autre menuet de M. Toulon le père.
Menuet de Poitou.
Menuet de Monsieur Philidor l'aîné.
Autre menuet de M. Philidor l'aîné.
Passe-pied de la grange du milieu, par M. Philidor l'aîné.
Jeanne qui saute.
Passe-pied de Madame de Noailles.
Passe-pied de M. Philidor l'aîné.
La princesse de Conty.
La gigue du Roy.
La vieille gigue.
La Boscotte.
Menuet.
Menuet de Madame la duchesse de Bourgogne, par M. Philidor l'aîné.
Menuet.

Malgré le titre, il n'y a dans tout cela que des airs de danse, rangés par tonalités.

Caprioli (J. P.).

Sacræ cantiones una duabusque vocibus concinendæ, auctore D. Joan Paulo (Caprioli) *canonico regul. Congreg. S. Salvatoris. Mutinæ,* 1618. *Julianus Cassianus, typographus excudebat.*

In-4°.

« Chants sacrés à une et à deux voix concertantes par Jean Paul (*Caprioli*), chanoine régulier de la Congrégation de Saint-Sauveur.

Modène, 1618. Imprimé par Jules Cassiano.

Ce recueil de chants sacrés se compose de treize pièces à une voix et de neuf à deux voix. Les deux parties de chant sont imprimées séparément, et suivies d'un troisième cahier renfermant le *Bassus ad Organum.*

A la page 10 de cette partie d'orgue on lit : l'*organista noti non toccar la terza nella parola :* LANGUEO; c'est le mot final de *quia amore langueo,* et l'auteur tient à ce que l'organiste ne joue que la quinte de

l'accord de sol, qui est l'accord final : c'est de l'harmonie imitative pour peindre la langueur, en supprimant la tierce.

Le nom de l'auteur n'est pas sur le titre, il se trouve en tête de la table des morceaux de la seconde voix et à celle de la partie d'orgue.

Carpentras.

Liber primus missarum CARPENTRAS *et sunt infrascriptæ :*

PRIMA. *Se mieulx ne vient.* — SECUNDA. *A lombre dung buissonet.* — TERTIA. *Le cueur fut mien.* — QUARTA. *Fors seulement.* — QUINTA. *Encore iray je jouer.*

Cum gratia et privilegio.

A la fin, on lit :

Impressum Avenioni, industria et impensis præfati Rev. Do. Elziarii Geneti, alias Carpentras, sacre Capelle S. D. U. Pape magistri, et Re. Ma. Stephani Belloni Vincentini, ordinis predicatorum per Magistrum Johannem de Channay. Anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo, die XV mensis maij (1532).

Notre exemplaire était incomplet du titre, extrêmement remarquable, ainsi que son *verso;* je les ai fait photographier tous deux d'après le magnifique exemplaire de la Bibliothèque impériale de Vienne, qui était le seul connu jusqu'ici. Monsieur le conseiller, docteur Birk, directeur de la Bibliothèque, y a mis toute l'aménité désirable.

Les gravures sur bois qui encadrent le titre des messes de Carpentras représentent : la Salutation angélique ; la Visitation de la Vierge; la Naissance du Christ ; les Anges et les Bergers ; la Fuite en Égypte ; Judith venant de couper la tête à Holopherne.

Au verso, les trois strophes latines, contenant l'éloge de Carpentras, par Étienne Briard, avec celui des messes elles-mêmes, sont entourées d'ornementations de fleurs.

Le deuxième feuillet porte en tête les armes des Médicis avec les insignes papales, puis vient la dédicace au pape Clément VII.

Cet in-folio n'a ni pagination ni signatures. Elzéar Genet, surnommé *Carpentras* (son lieu de naissance), fut maître de chapelle des papes Léon X, Adrien VI et Clément VII (1).

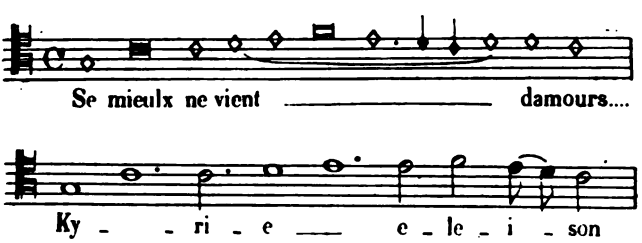
---

(1) Rabelais cite le nom de Carpentras dans le prologue du quatrième livre de

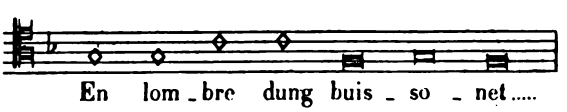
Dans le seizième siècle, il était à la mode d'écrire des messes sur des thèmes de chants populaires, quelquefois très grivois; après un examen sérieux de ces sortes de messes, nous avons acquis la conviction que durant leur exécution le peuple ne pouvait pas y appliquer les paroles vulgaires, comme on le croit généralement. Cette exploitation du goût populaire a fait placer sur des messes des rubriques les plus indécentes, et les auteurs les plus sérieux et les plus estimables de cette époque ne s'en sont pas fait faute.

Le chant populaire n'était jamais noté en entier; quelquefois le compositeur en donnait le commencement ou la fin, ou bien une phrase saillante, et ces fragments eux-mêmes il les altérait, les allongeait, les raccourcissait selon les besoins de son contre-point. Cela se reproduit ainsi pour les messes de Carpentras.

L'air populaire de la première messe : *Se mieulx ne vient d'amour* se trouve deux fois dans l'*Odhecaton* de Petrucci, d'abord à trois voix par Compere, puis à trois voix par Agricola. Chez ce dernier on ne reconnait guère le thème, mais bien chez Compere :



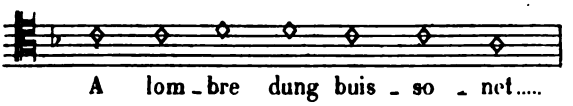
En lombre dung buissonet a été traité à quatre voix par Josquin des Prés. En comparant avec soin la messe de Carpentras avec la chanson, je n'ai pu y découvrir ce thème d'une façon vraiment complète ou saillante. Voici la version de l'*Odhecaton :*



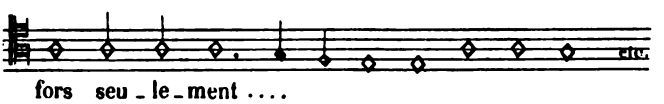
Pantagruel. Le nom de ce compositeur se trouve mentionné également dans l'histoire macaronique de Merlin Coccaie par Folengo :

O felix Bido, Carpentras, Silvaque Broier, etc.

Une autre version, anonyme, est celle-ci :



Le volume de Petrucci ne renferme pas les timbres : *le Cueur fut mien* et celui de : *Encore irai-je jouer.* Dans la messe le *Cueur fut mien*, il y a un double timbre indiqué à la partie d'alto du Kyrie et de l'Agnus, c'est *En amour n'a sinon bien.*

Quant à la chanson de *Fors seulement,* le recueil de Petrucci la donne sept fois, mise en musique à quatre voix par Pierre de la Rue, Obrecht, Agricola, G. Reingot, Ghiselin, Alexandre, plus un anonyme. Le thème primitif se reconnaît aisément dans ces diverses compositions.

mais dans la messe de Carpentras il n'en est pas de même. Il y a bien par-ci par-là quelques petits fragments, mais c'est fort peu de chose. On s'aperçoit sans peine que ces messes ont été imprimées en deux fois : d'abord les portées tout le long du volume, puis par une seconde opération l'application des notes. Étienne Briard de Bar-le-Duc inventa des types nouveaux pour cette impression, dont les semi-brèves et leurs divisions ont la tête arrondie, se rapprochant beaucoup de la forme des notes actuelles, tandis qu'on n'avait imprimé jusque-là que des notes à tête carrée, quelle que fût leur valeur (1).

On rencontre plusieurs portées à vide dans ces messes de Carpentras, et chacune d'elles est séparée par deux pages blanches qui n'ont que des portées. Un savant du seizième siècle, auquel cet exemplaire a appartenu, n'aura pas voulu perdre ces belles pages blanches. Entre la 1re et la 2e messe, il a écrit un motet de Josquin Després, *O admirabile commercium.* Entre la 2e et la 3e il y a également de Josquin : *Quando natus est.* Entre la 3e et la 4e un motet de Mouton

(1) Voir l'*Histoire de l'impression de la musique* par J. B. Weckerlin, première partie, *Société des Compositeurs de musique.* 1874. Briard n'y est pas cité, la France ne possédant pas alors un exemplaire des messes de Carpentras.

Per lignum salvi. De la 4e à la 5e, de Josquin : *Ecce Maria genuit.* Tous ces motets sont à quatre voix, et la forme des notes est imitée de celle de l'impression des messes.

L'impressum est encadré par des ornementations très gracieuses, et la marque de Jean de Channay a une certaine ressemblance avec celle des Aldes.

Casati ou **Casato.**

Armonicæ cantiones una, 2, 3, 4, 5 *vocibus concinendæ cum missa, Magnificat, Litaniis B. M. V. unaq. cum sonorum concentibus pro instrumentis auctore* HIERONYMO CASATO *dicto Filago a Novaria musices præfecto, maioris ecclesiæ Comi. Opus tertium.*

Mediolani, apud Georgium Rollam, 1635.

In-4°.

« Chants harmoniques devant être chantés à une, deux, trois, quatre, cinq voix; avec la messe, le Magnificat, les litanies de la très sainte Vierge, et les ensembles des instruments, par Jérome Casato, dit Filago-de-Novare, directeur de la musique de la grande église de Côme. Œuvre 3. Milan, chez Georges Rolla. »

Canto, Alto, Tenore, Basso, Quinto, Basso per l'Organo. — *Violons* et *Violone.*

TABLE DES MORCEAUX.

Voce sola.

O Regina Maria, Canto over Tenore.
O quam dulcis, id.
Tu es gloria mea, Alto.
Laudate Dominum, Basso.

A due voci.

Cantate, cantate, duoi Canti over Tenore.
Sanctissima Virgo, id.
Audi filia, Alto e Canto, over Tenore.
Cantemus hymnum, Canto et violino.
In voce exultationis, Alto e Tenore.
Adjuro vos, Canto et Basso.
O Virgo dilecta Deo, Alto et Basso.
Virgo sanctissima salve, id.

A tre voci.

Domine quis habitabit, tre Canti, over Tenore.

Omnes gentes plaudite manibus, Alto, violino et violone.
O angele, cur, Alto, Tenor et Basso.

A quatro voci.

Cantate, cantate, Canto, Alto, Tenore, Basso.
Alleluia, allelluia, id.
O cœlo dilecta, id.
Sono tubæ, id.

A cinque voci.

Messa breve, Canto, Alto, duo Tenori, Basso.
Magnificat, id.
Letanie della B. V. M., id.
O angeli, id.

Pièces instrumentales.

La Biraga, violino solo.
La Santina, violino e violone.
La Maltivoglia, 2 violini e violone.
La Bentivoglia, 2 violini, 2 violoni.

Sur le verso du dernier feuillet une femme jouant de la régale.

Casini.

Joannis Mariæ Casini, *organi maioris ecclesiæ Florentinæ modulatoris et sacerdotis Prædti Moduli quatuor vocibus. Opus primum.*
Romæ, excudebat Mascardus, 1706.

In-fol. de 180 pages.

Le volume renferme vingt motets à quatre voix, sans accompagnement, et bien écrits. Les morceaux imprimés en partition.

Casini.

Pensieri per l'organo in partitura di Giovanmaria Casini, *sacerdote Fiorentino, e del duomo di Firenze beneficiato, e primo organista, maestro di capella della serenissima gran principessa di Toscana, e organista di Sua Altezza Reale, dedicati all' illustriss. sig. Cav. Cosimo degli Albizzi, patrizio Fiorentino, e divisi in due tomi. Opera terza.*
In Firenze, nella stamperia di S. A. R. per Jacopo Guiducci, e Santi Franchi, 1714.

In-fol.

Le premier tome de ces pièces instrumentales à quatre parties a quatre-vingt-seize pages, le deuxième en a soixante-quatorze ; les morceaux sont imprimés sur quatre portées, pouvant se jouer par le quatuor à cordes.

Childe.

The first set of Psalmes of III *voyces fit for private chapels or other private meetings with a continual base either for the organ or theorbo newly composed after the italian way, by* WILLIAM CHILDE, *bacheler in musick.*

« Premier concert musical de Psaumes à trois voix, propre pour les chapelles privées ou autres réunions privées avec une basse continue, ou bien pour l'orgue ou le théorbe, nouvellement composé d'après la manière italienne par *William Childe*, bachelier en musique et organiste de la chapelle libre royale de Saint-Georges, à Windsor. »

Londres, imprimé par James Reave, 1639. 3 vol. pet. in-4° obl.

Cet ouvrage est mal cité par Fétis, le nom de l'auteur n'est pas bien orthographié non plus. Chaque volume renferme la dédicace au roi Charles Ier, le verso du même feuillet offre le portrait du roi gravé. Ce sont plutôt des morceaux pour deux voix de femmes que des trios, car la troisième partie, *basso continuo*, pouvant à la rigueur servir à un organiste ou à un joueur de théorbe, est une simple basse chiffrée, avec le premier vers des paroles.

Il y a 20 feuillets imprimés seulement au recto. Tout l'ouvrage est gravé sur planches de cuivre.

De 1 à 16 inclus les psaumes se suivent ; mais après le seizième viennent les psaumes 53, 54, 119 et 146.

Nous n'avons pu savoir si Childe a mis au jour un plus grand nombre de psaumes.

Cifra.

Madrigali a cinque con il basso continuo D. ANTONIO CIFRA, *Romano, maestro di capella di S. Giovanni Laterano.* (*Libro sesto*).

In Roma, appresso Luca Antonio Soldi, 1623.

Petit in-4°.

Les parties séparées, reliées en un même volume, sont : *Canto, Canto*

secondo, Tenore, Basso; il manque l'*Alto.* Il y a encore *Basso per l'istromenti,* avec la date 1622. La dédicace est à Don Emanuel Filiberto di Savoia, general del mare, et vice re di Sicilia.

TAVOLA.

O Prima vera.	Io rido.
Non piango.	Perfidissimo volto.
Bella mia cacciatrice.	Io moro.
A che t' affanni.	Vorrei Filli morire.
Voi pur da me partite.	Io ardo Filli.
O tronchi.	A che più strali.
Mi saluta.	Io ardo.
Io tacero.	T' amai.
In van dunque o crudele.	Ben può.
Mentre ch' al aureo crine.	Come sian.

Colasse.

Cantiques spirituels tirez de l'Ecriture sainte par M. COLASSE, *maistre de la musique de la chapelle du Roy.*

Ce manuscrit in-folio, sans date, avec un joli titre entouré d'ornements à la gouache, porte sur la garde les armes de la maison royale de Saint-Cyr; il a fait partie de la Bibliothèque de cette fondation de Mme de Maintenon et de Louis XIV. Fétis ne connaissait pas les cantiques de Colasse, qui, à ce que nous sachions, n'ont jamais été imprimés. Notre exemplaire est probablement unique, Colasse l'aura offert à Mme de Maintenon.

Ces cantiques (de Racine) comprennent 57 feuillets paginés ; ils sont précédés, chacun, d'une *symphonie,* petite introduction d'une trentaine de mesures. Racine fit ces quatre grands cantiques en 1694 pour la communauté de Saint-Cyr, et dès l'année suivante, 1695, Christophe Ballard les publia avec la musique de Moreau pour les trois premiers, et la musique de M. de la Lande pour le quatrième; il est même probable que ces musiciens s'étaient mis à l'œuvre à mesure que Racine achevait ses vers, car la préface dit que ces cantiques sont souvent chantés devant le roi, et qu'ils ont le bonheur de ne pas déplaire à Sa Majesté.

Colasse aura voulu surenchérir sur ses prédécesseurs qui n'avaient écrit que pour une ou deux voix avec basse chiffrée; lui, à part les solos, a mis des chœurs à trois voix, avec accompagnement des instru-

ments à cordes, *flûtes douces* (flûtes droites) alternant avec des *flûtes allemandes* (flûtes traversières). Malgré ce renfort, nous ne pourrions affirmer que ces cantiques aient jamais été exécutés à Saint-Cyr ou devant le roi, ce qui est cependant probable.

Colonna (G. Paolo).

Litanie con le quattro antifone della B. Vergine a otto voci piene, dedicate alli molto RR. PP. della Congregatione dell' oratorio di S. Filippo Neri della Madonna di Galiera di Bologna da Giovanni Paolo Colonna, *maestro di capella in S. Petronio di Bologna, et accademico filaschise* (1) *e filarmonico. Opera quarta.*
In Bologna, per Giacomo Monti, 1682.

9 cahiers in-4°.

Canto, 1° choro	Canto, 2° choro
Alto, 1° choro	Alto, id.
Tenore, id.	Tenore, id.
Basso, id.	Basso, id.

Organo (Basse chiffrée).

Quatre litanies, le *Salve Regina,* un *Ave Regina cœlorum,* un *Alma Redemptoris* et un *Regina cœli.*

L'impression est horrible, chaque note a son fragment de portée isolé, ces fragments sont mal joints. C'était, au reste, le procédé des Ballard.

David (Félicien).

Ménilmontant, chants religieux.

Les chants religieux saint-simoniens de Ménilmontant avaient leur place dans ce catalogue, à raison de leur grande rareté. Félicien David, nommé bibliothécaire du Conservatoire, me mit au défi, un jour, de

---

(1) *Accademici filaschici*, académiciens qui aiment les biais, c'est-à-dire qui n'aiment pas la ligne droite.

L'appellation est curieuse, mais il ne faut pas s'en étonner. N'y avait-il pas l'Académie des *Intronati* (des abasourdis), celle des *Arrabbiati* (des enragés), dei *Rozzi* (des rustres), degl'*Insensati* (des insensés)? et mille autres noms saugrenus?

retrouver un exemplaire de ces chants, qu'il prétendait avoir détruits. La semaine suivante j'enregistrais cette collection dans le catalogue de la bibliothèque du Conservatoire, qui jusque-là ne la possédait pas, en effet. Ces compositions n'ont point de date, elles sont vraisemblablement de 1833, quelques-unes antérieures peut-être.

Le titre général de ces morceaux est *Ménilmontant,* une lithographie représente la réunion des sectaires, rangés en cercle, en costume, il y en a même un au milieu du cercle qui paraît porter le costume du père Adam, d'autres se donnent l'accolade fraternelle, une foule de curieux les entoure.

Après le mot *Ménilmontant*, on lit *chant religieux, musique de Félicien David, apôtre.*

Relié en deux volumes in-folio.

Voici la table des morceaux, qui sont tous écrits avec accompagnement de piano.

1° *Appel, chant saint-simonien*, paroles de *Bergier* (*ouvrier carreleur*), *musique de Félicien David, membre de la famille saint-simonienne.* C'est un solo avec refrain.

2° *Tout est mort* (sans nom de poète), chœur très développé (17 pages) pour *alto, premier ténor, second ténor* et *basse.* On lit dans cette pièce ce drôle de vers, si c'en est un :

N'aimons que le peuple, il n'est pas aimé!

La lithographie du titre, tout en représentant la réunion des Saint-Simoniens, n'est pas la même que celle du premier et du troisième morceau ; les deux sont signées *Machereau, apôtre.*

3° *Retraite de Ménilmontant, le Retour du père, paroles de Rousseau.* Pour *haute-contre, premier ténor, second ténor* et *basse.*

4° *Hymne à Saint Simon* (sans nom de poète), c'est une grande cantate de 26 pages, avec solos et chœurs : *soprano, alto, ténor* et *basse* ; il y a même des endroits à double chœur.

5° *Prière du soir,* pour *alto, deux ténors* et *basse.*

6° *Ronde,* pour *alto,* deux *ténors* et *basse.*

7° *Le Retour du père,* paroles de Rousseau, pour *haute-contre,* deux *ténors* et *basse.*

Enchiridion.

Enchiridion oder eyn Handbüchlein, eynem jetzlichen Christen fast nutzlich bey sich zu haben, zur stetter Ubung und Trach-

tung geistlicher Gesenge, und Psalmen, rechtschaffen und kunstlich vertheutscht, 1524.

« Enchiridion, ou manuel, très utile à posséder par tout chrétien, traduit fidèlement et artistement en allemand, pour la pratique usuelle et aspiration des cantiques et des psaumes. »

Ce petit volume in-12 n'est qu'une réédition en *fac-simile* faite en 1848 par Philippe Wackernagel, d'après le seul exemplaire connu de la bibliothèque de Strasbourg, incendiée depuis par les obus prussiens. Cette réédition est devenue elle-même assez rare.

La première partie, composée de vingt-quatre feuillets non paginés renferme quelques hymnes et psaumes. La seconde partie est beaucoup plus intéressante, elle a un titre à part : *Teutsch Kirchen ampt mit Lobgesenyen, und göttlichen Psalmen, wie es die Gemein zu Strassburg singt und halt mit mehr ganz Christliche gebette, dann vor getruckt.*

« Messe allemande avec des cantiques de louanges et psaumes divins, ainsi que le chante et pratique la communauté de Strasbourg, avec plusieurs prières très chrétiennes, imprimées précédemment. »

On sait que Luther avait maintenu la messe à l'origine de la Réforme, mais en la faisant chanter avec texte allemand. Voici les parties notées dans ce petit volume : l'*Introït* ou commencement de la messe, le *Kyrie eleison*, le *Gloria in excelsis Deo*, *Alleluia*, le *Credo*, avec les changements introduits par Luther. Le *Sanctus* et le *Benedictus* n'ont pas de notations, ni l'*Agnus Dei ;* cela se termine par un chant d'actions de grâce.

Ordre des Vêpres :

Le psaume *Laudate pueri Dominum, antiphonia*, le psaume 129 *De profundis*, le 66e psaume *Deus misereatur*, le 11e psaume *Salvum me fac*, le 12e psaume *Usque quo*, puis suit *le Magnificat*, un chant de la vierge Marie. On voit que le culte protestant a considérablement changé depuis ce temps-là. Toutes les pièces notées dans l'*Enchiridion* et qui viennent d'être citées, s'y trouvent avec texte allemand. Les notes ont cette forme intermédiaire entre le plain-chant et la notation moderne, usitée au seizième siècle et qu'on retrouve encore dans le dix-septième.

Fabri (Etienne).

Salmi concertati a cinque voci, di Stefano Fabbri (sic) *Romano,*

già maestro di capella in S. Maria Maggiore di Roma, dedicati all' illustriss. e reverendiss. sig. Monsignor Jacomo Nini, maestro di camera di nostro Signore.

In Roma, per Jacomo Fei d' A. F., 1660.

Six cahiers in-4°.

Canto 1°, *Canto* 2°, *Alto, Tenore, Basso, Organo.* L'auteur était mort, quand ces psaumes furent imprimés par les soins de J. B. Sani.

Les pièces sont au nombre de quatorze.

Ferabosco.

Il primo libro de madrigali a quatro voci nuovamente posto in luce.

Venetiis, apud Antonium Gardane, 1542.

Quatre volumes, petit in-4° obl.

On y trouve cette dédicace, qui d'ailleurs ne nous apprend rien sur l'auteur : *A l'illustrissimo et eccellentissimo signor* GUIDO BALDO, *duca d'Urbino.*

Il Ferabosco.

Ces madrigaux italiens, au nombre de 46, sont les suivants :

A che la dippartita.
Ardenti miei sospiri.
Alma mia bella.
Aspra dura crudel.
Amaro mio pensier.
Amor ti priegho.
Beati almi pensieri.
Ben si puo gloriar.
Com' havr' aspersi.
Che giova saetar.
Chi potrebbe estimar.
Donna la tanto desiata.
Donna si raro.
Dolce mia Galathea.
Dormendo un giorno.
Da bei rami scendea.
Fresche fiorite.
Fuggi 'l sceren' el verde.
Fiorir si vede.
Hor poi mia trista sorte.
In un vagho giardin.
In quel beato giorno.
Lasso non cercho già.
Luci che di splendore.
Li sdegni le repulse.
Ne l' hora che dal ciel.
Niega tua luce.
Non men giovir dovete.
Nessun vice giamai.
O beata colei.
O lumi ardenti e chiari.
Occhi eh che fatt' homai.
O caldi miei pensieri.
Quando mia fera stella.
Quando sia 'l ciel.
S' a voi do l'alma mia.
S' el mio sol cinto.
Se mi conce d' amore.
Se mai cossa mortale.
Sel sol vicin' offende.

So ben che non volete.
Viddi le bionde chiome.
Vaghi rubini.
Vanneggio o e pur vero.
Verdi panni sanguigni.

Filippucci (1).

Messe a quattro voci da capella, con una da morto nel fine, di AGOSTINO FILIPPUCCI, *mastro di capella in S. Giovanni in Monte, organista della Madonna di Galiera di Bologna, ed accademico filaschisi. Opera seconda.*
In Bologna, per Giacomo Monti, 1667.

In-4°.

Quatre cahiers : *Canto, Alto, Tenore, Organo* (Basso). Cette collection contient six messes, dont une pour les morts. A la fin de la partie du *Canto*, on trouve cette observation peu musicale de l'auteur : « Si on n'a pas de *soprano* à sa disposition, il faut se contenter des trois autres parties, en chantant la partie de soprano à l'octave grave. »

Gagliano.

La Dafne di MARCO DA GAGLIANO, *nella accademia degl' Elevati (l'Affannato) rappresentata in Mantova.*
In Firenze, appresso Cristofano Marescotti, 1608.

Petit in-folio imprimé, 55 pages.

Cette pastorale de Daphné est dédiée au sérénissime seigneur D. Vincent de Gonzague, duc de Mantoue et de Montferrat, et avait été exécutée au mariage de son fils avec l'infante de Savoie. Les personnages sont : Ovide, Apollon, Vénus, l'Amour, Daphné, Tircis (messager), chœur de nymphes et de pasteurs.

Les chœurs sont écrits à cinq ou à six voix. Dans sa préface, Gagliano critique les groupes, les trilles, les passages et exclamations, écrits sans rime ni raison, mais comme il avait une excellente cantatrice la signora Caterina Martinelli, il lui a écrit des vocalises en temps et lieu. Le texte de la Daphné est d'Ottavio Rinuccini ; ce même poème avait déjà été mis en musique par Caccini et Peri.

---

(1) M. Fétis tient à écrire *Filipuzzi*, sans dire d'après quelle autorité.

Gardane.

Canzoni francese a due voce di ANT. GARDANE, *et di altri autori, buone da cantare et sonare, stampate nuovamente.*
In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane, nell anno del Signore 1539.

Deux cahiers petit in-4° oblong.

On voit que l'édition de 1564 citée par Fétis, n'est pas la première.

Ces chansons, écrites presque toutes pour *cantus* et *tenor*, quelques-unes pour *tenor* et *bassus*, sont toutes de la composition d'Antoine Gardane, d'orgine française, d'après du Verdier; il faut excepter la première chanson : *Amour partez*, qui est de Heurteur, *D'amour je suis deshéritée*, qui est de Claudin, et les deux dernières du volume, dont l'auteur est Peletier.

La belle marque de Gardane avec les deux lions se trouve au commencement et à la fin de chaque cahier.

TABLE DES CHANSONS.

Amour partez.
D'amour je suis.
Ces facheux sotz.
De mon ami.
Content desir.
Vivre ne puis.
Disant Hellas.
Ayez pitié.
Le cueur de vous.
A moi tout seul.
Si jay eu du mal.
Las ! fortune.
Une sans plus.
Ta bonne grace.
Il me convient.
Mon petit cueur.
Las ! voulez-vous.
Robin, Robin.
N'auray-je jamais.
Entre vous.
De jour en jour.
O vray Dieu.
Jouyssance.
Qui la vouldra.
Grace, vertu.
Aupres de vous.
Si mon malheur.
Souvent amour.

Gero.

Il primo libro de madrigali italiani et canzoni francese a due voci di IHAN GERO, *novamente ristampato et corretto.*
Venetiis, apud Antonium Gardane, 1543.

Deux cahiers petit in-4° oblong.

Fétis est dans l'erreur en donnant comme première édition celle d'Orvieto, 1544; la nôtre elle-même, quoique antérieure, n'est pas la première.

Les paroles des chansons dont suit la table, sont tout au long, ce qui n'est pas toujours le cas dans ces anciens recueils.

Amor che di mortal.
Au joli son du sansonnet.
Come viver debb' io.
Chi non fa prov' amore.
Che poss' io più s' el cielo.
Cor mio perche pur piangi.
Deul, double deul.
Donna chi vi conosce.
Dolcemente s' adira.
Je lay aymée.
Je recomence mes douleurs.
Je ne me puis tenir d'aimer (1).
Incessamment.
J'ay mis mon cueur.
Je my complains.
Le temps qui court.
Là, là, maistre Pierre.
Mentre che la mia donna.
Madonna s' io credessi.
Mort et fortune.
Mon cueur sera.
Mon mari est allé au guet.
Madonna io ve d' espresso.
Misero me.
Madonna il diro pur.
Ma donna alla mia fede.
Non fia ch' io tema mai.
Non volete ch' io viva.
Non dispreggiate donna.
Non si vedra giamai.
Ne scay pourquoy.
O beati color.
Occhi soavi e belli.
Perch' io piang' ad ogn' hora.
Phillida mia.
Povre cueur.
Qual doglia.
Quant j'estoye a marier.
Qual maggior segno.
Quant je boy du vin claret.
Si ch' io l' ho detto sempre.
Sur tous regretz.
Su la rousee.
Triste et pensif suis.
Tirrhena mia.
Tant que vivray.
Trefves d'amours.
Ung iour Coulin.
Vray Dieu d'amour (2).

Ghirlanda.

Ghirlanda di fioretti musicali composta da diversi eccellent. musici, a 3 *voci con l'intavolatura del cimbalo et liuto.*
In Roma, 1589.

In-4°.

Ce livre, gravé d'un bout à l'autre, est un spécimen des plus curieux pour l'histoire de la gravure de la musique; le titre représente Orphée apprivoisant les bêtes au son de sa lyre, au bas il y a un luth et un clavecin. L'éditeur du volume est un Simone Verovio, ou Vorovio; la dédicace est à l'illustre seigneur Capitan Vincento Stella.

---

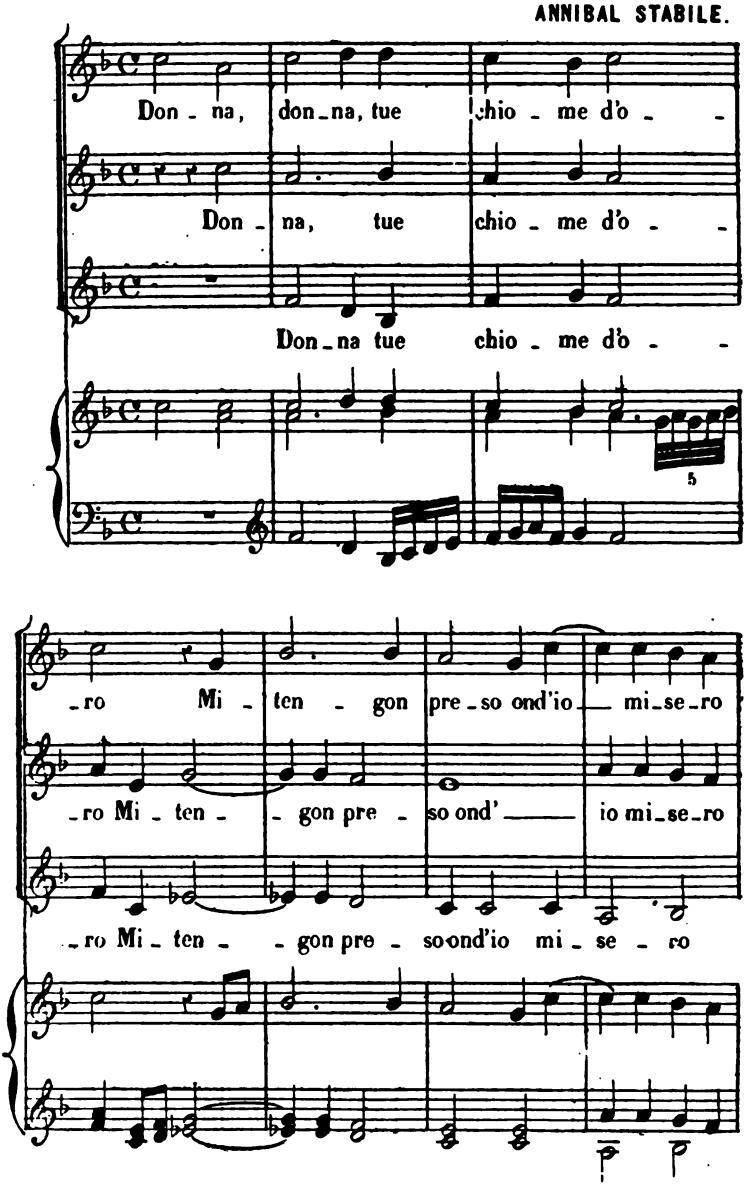
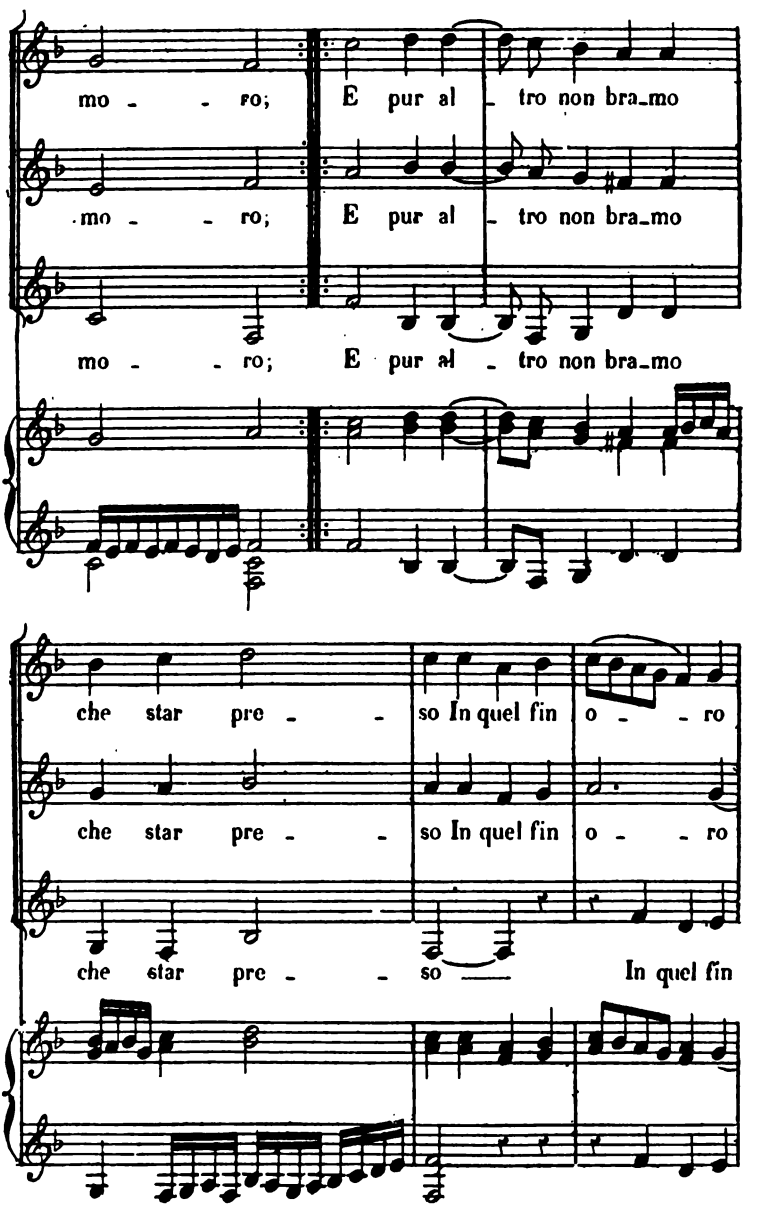
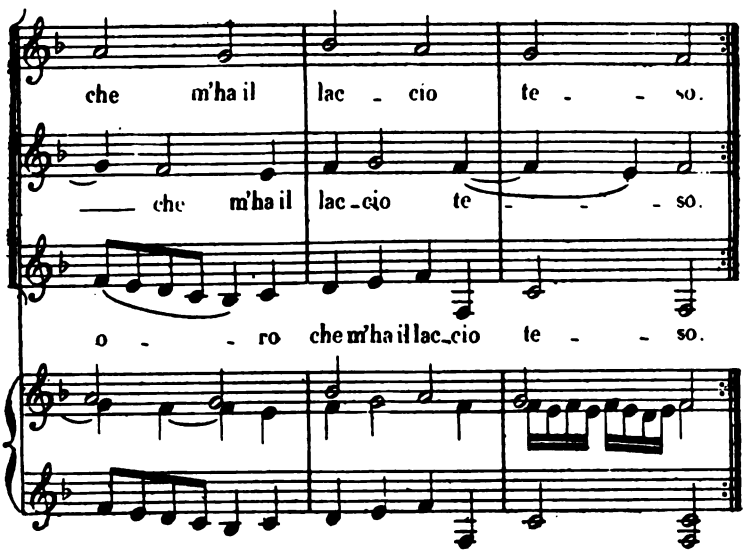
(1) Cette chanson se trouve (avec d'autre musique) dans Petrucci.
(2) Cette chanson est dans le Recueil de Petrucci, avec d'autre musique.

A la suite de chacun de ces madrigaux italiens à trois voix, on trouve une réduction pour le clavecin, ainsi qu'une notation en tablature, à l'usage des luthistes. En voici la table :

Ahi, che quest' occhi.....	Gio. Palestrina (1).
Da cosi dotta man.....	Gio. Palestrina.
Ameni colli.....	Francesco Soriano.
Mentre l' aguila.....	Gio. Battista Zuchelli (2).
Donna, donna tue chiome.....	Annibal Stabile.
Ardenti miei sospir.....	Jacomo Peetrino.
Vermiglio e vago fiore.....	Ruggiero Giovanelli.
Io me n' avedo àmore.....	Archangelo Crivello (3).
Poichè mesto e.....	Jacomo Peetrino.
Tutta gentile e bella.....	Gio. Maria Nanino.
Ohimè partito è 'l mio.....	Annibal Stabile.
Fugge da gl' occhi.....	Ruggiero Giovanelli.
Ohime crudele amore.....	Gio. Battista Zuchelli.
Si vaga è la mia fiamma.....	Ruggiero Giovanelli.
Al suon non posa.....	Felice Anerio.
Io ardo o Filli.....	Jacomo Ricordi (4).
In giustissimo amore.....	Antonio Orlandino (5).
Ancora che tu m' odii.....	Paolo Quagliato (6).
Fiamme che da.....	Felice Anerio.
Se fredda è la mia donna.....	Gasparo Costa (7).
Vedo ogni selva.....	Francesco Soriano.
Donna gentil voi.....	Gio. Battista Locatello.
Donna se' il cor.....	Felice Anerio.
Donna se nel tuo volto.....	Luca Marentio (Marenzio).
Mentre' il miser core.....	Felice Anerio.

(1) Ce nom est écrit les deux fois *Palestina*.
(2) Non mentionné par les biographes de la musique.
(3) Fétis écrit Crivelli.
(4) Non cité.
(5) Non cité, à moins que ce ne soit Santi Orlandi.
(6) Dans Fétis *Quagliati*.
(7) Non cité. Ce ne peut être le Jean Paul Costa dont parle Fétis.

PIÈCE TIRÉE DE LA GHIRLANDA.

ANNIBAL STABILE.

mo - - ro; E pur al - tro non bra_mo
mo - - ro; E pur al - tro non bra_mo
mo - - ro; E pur al - tro non bra_mo
che star pre - - so In quel fin o - - ro
che star pre - - so In quel fin o - - ro
che star pre - - so In quel fin

Ghizzolo.

Secondo libro de madrigali a cinque et sei voci di GIOVANNI GHIZZOLO, *maestro di capella dell' eccellentissimo signor prencipe di Coreggio, col basso continuo per il clavicembalo o altro, et in particolare per quelli a sei, novamente composti et datti in luce. Opera undecima.*

In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1614.

Ce volume, petit in-4°, se compose des voix séparées : *Canto, Tenore, Alto, Basso, Quinto, Sesto*, ainsi que le *Basso continuo*.

Fétis met cet ouvrage sous la date de 1619, ce qui indiquerait une réimpression.

C'est une suite de *bergeries*, comme c'était alors la mode, et même longtemps après ; les adorées qu'on chante s'appellent Doris, Philis, Clorinde, Dorinde, Amarillis, et les bergers Tircis, Myrtil, etc.

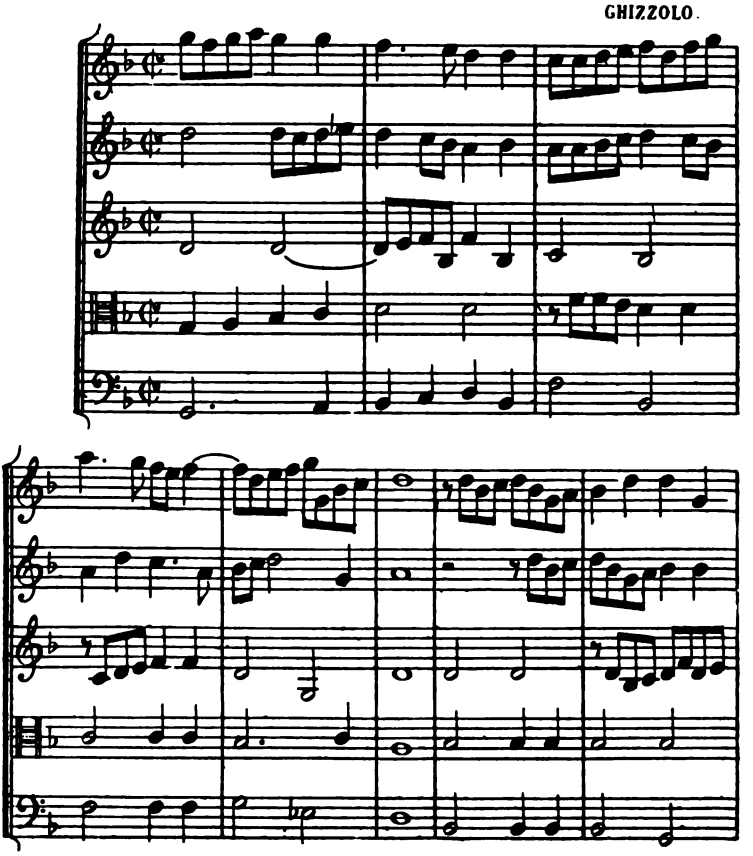
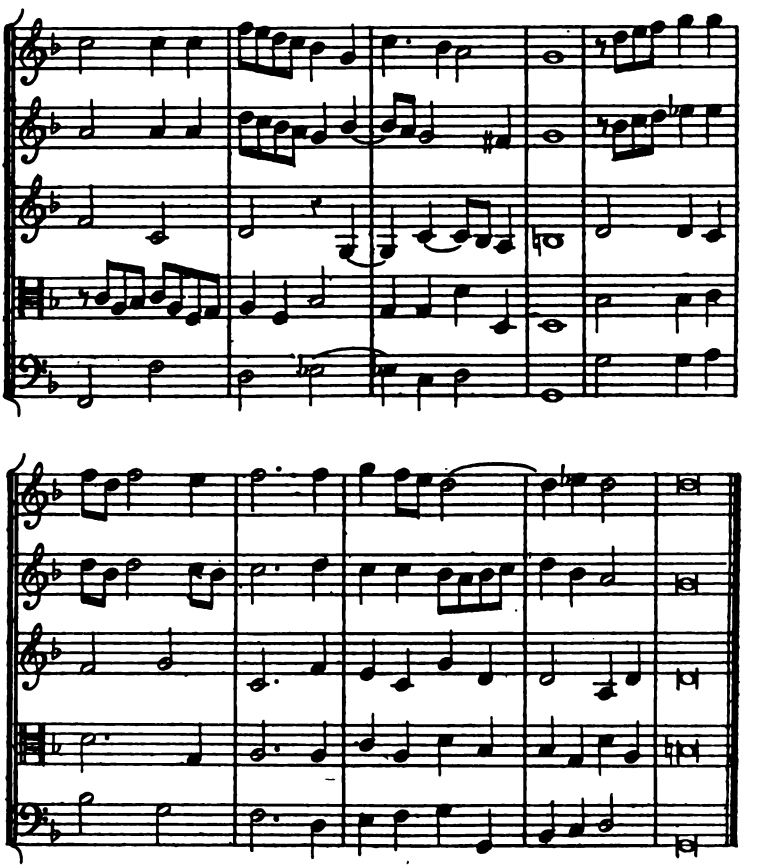
TABLE.

Perche fuggi tra salci.
Cruda Amarilli che col nom' ancora.
Ma grideran per me le piagge.
Ma poi ch' era ne fatti.
O Mirtillo, Mirtillo.
O ninfa ! ninfa !

Tirsi, mio caro Tirsi.
E quest' il guiderdon Silvio crudele.
Ma con chi parlo ahi lassa.
O primavera gioventù del' anno.
Ai bacci grida Fillide
O misera Dorinda.
Care selve beate.
Non più baci cor mio.
Chi negarà che Dori.
Taci, taci bocca deh tacci.
Presso un fiume tranquillo.
In una verde piaggia.
Perfidissimo volto.
Aria romanesca (Amor è gran tirano).

Ce dernier madrigal, à six parties, est précédé d'une ritournelle instrumentale de plusieurs mesures, ce qui n'a pas lieu pour les autres pièces.

RITORNELLA della ROMANESCA

GHIZZOLO.

Gorzanis.

Di Giacomo Gorzanis, *leutonista et citadino della magnifica città di Trieste, il secondo libro delle napolitane à tre voci, nuovamente poste in luce.*
In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1571.

3 vol. pet. in-8° : *Canto.* — *Tenore.* — *Basso.*
La dédicace est au prince Charles, archiduc d'Autriche.

TABLE.

Aspetto, aspetto.	La vita tu mi dai.
Basciami con sua boca.	Marta gentile.
Bocca più dolce.	Nessuno ti conosce.
Ch' in donna bella.	Non è cosa ch' io miri.
Che giova stratiar.	Non è Amor.
Chi dona lo suo core.	O duri mei pensieri.
Dite io mi lamento.	Piaga che medicina.
Da questo petto	Questa mortal ferita.
Dolor sempre mi dai.	Scarpello si vedrà.
Fuggi cor mio.	Sta vecchia quando.
Haggio fatto.	Se regnasse pietà.
Il bel viso.	Se pansa.
L' altro giorno.	S' io stessi impregionata.

Fétis ne dit rien de Gorzanis, mais ce musicien est nommé par Becker, qui cite le même second livre que ci-dessus.

Goudimel (Claude).

Les Psaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze, Mis en musique à quatre parties par CLAUDE GOUDIMEL. *Par les héritiers de François Jaqui,* sans nom de lieu, 1565 (1).

In-12.

Exemplaire de M. de Coussemaker.

Malgré la célébrité de Goudimel, on ignore le lieu et la date de sa naissance, Fétis la met vers 1510. Bayle dit : Je crois que ce musicien était Franc-Comtois (2).

On n'a jamais pu établir d'une façon certaine le nom de l'auteur des mélodies écrites à l'origine pour les psaumes de Clément Marot. La question est d'autant plus difficile à décider que bien des historiens nous apprennent qu'on chantait ces psaumes sur des airs de danse ou de vaudevilles qui couraient au temps de François Ier et de Henri II. Cette dernière supposition est très acceptable, au moins pour les 30 premiers psaumes offerts au roi en 1541 ; les airs de danse

(1) L'épitre d'introduction est datée de Genève.

(2) *Melissus*, dans une de ses poésies, fait en effet naître Goudimel sur les rives du Doubs.

qui nous restent de cette époque n'ont certes pas plus de gaîté ni de mouvement que les airs de ces psaumes.

On a mis en avant les noms de Guillaume Franck et de Bourgeois, comme auteurs de certaines de ces mélodies ; cela n'a pu être qu'après l'époque dont nous venons de parler, et encore quelles sont ces mélodies ?

Quant à Claude Goudimel, son genre de travail ou de coopération ne laisse pas l'ombre d'un doute, puisqu'on lit, imprimé au dos du titre même, ces lignes :

Aux lecteurs.

Nous avons adjousté au chant des pseaumes, en ce petit volume, trois parties : non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement ès maisons. Ce qui ne doit estre trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église, demeure en son entier, comme s'il estoit seul.

Cela est clair, explicite, complet.

Une remarque à faire pour les lecteurs d'aujourd'hui, c'est que le chant en question se trouve à la partie de *ténor* et non au *superius* (ou soprano) ; cela se pratiquait ainsi à cette époque. Il y a même une faute d'impression dès le premier psaume : le *ténor* finit par *si, la, fa,* au lieu de *si, sol, fa,* nous concluons qu'il doit y avoir bien d'autres fautes, cela se comprend de reste.

L'Épitre de ce petit volume est une espèce d'homélie qui n'est certainement pas de Goudimel ; elle est datée « *de Genève, ce* 10 *de juin* 1543. » Il n'est pas probable non plus qu'elle soit de Théodore de Bèze, puisque celui-ci en met une en vers, immédiatement après l'autre, et elle porte son nom. On y voit même que Marot

Chanta jusqu'au tiers des cantiques.

Quant au reste :

En moi, Seigneur, ce bon vouloir as mis.

Voilà donc la part de chacun des deux poètes bien établie.

Les biographes de Goudimel le font mourir aux massacres de Lyon le 24 août 1572, d'après le *Martyrologe protestant.* Dans les œuvres de *Melissus* (1) on trouve une lettre de Goudimel, écrite le 23 août 1572,

(1) *Melissi Schediasmatum reliquiæ.* 1575 in-8°.

dans laquelle il parle à son ami de son retour d'un voyage à Besançon. « Dès mon arrivée à Lyon, c'est-à-dire dès que j'aperçus les murs de la ville, je fus saisi d'une horrible fièvre qui me tourmenta et m'éprouva pendant un mois d'une singulière manière, et c'est là la raison pour laquelle je n'ai pas encore pu orner de musique ton *Symbolum,* etc. »

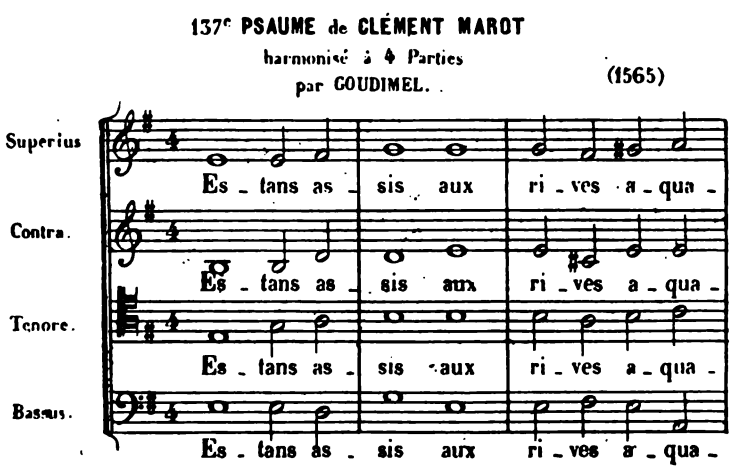
« Lyon, le 23 août 1572. »

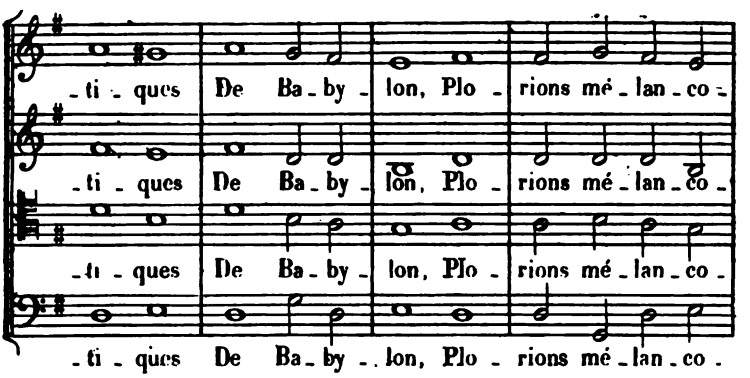
Reste donc à savoir si Goudimel est mort de sa fièvre pernicieuse, ou s'il fut une des malheureuses victimes que le gouverneur Dandelot fit précipiter dans le Rhône.

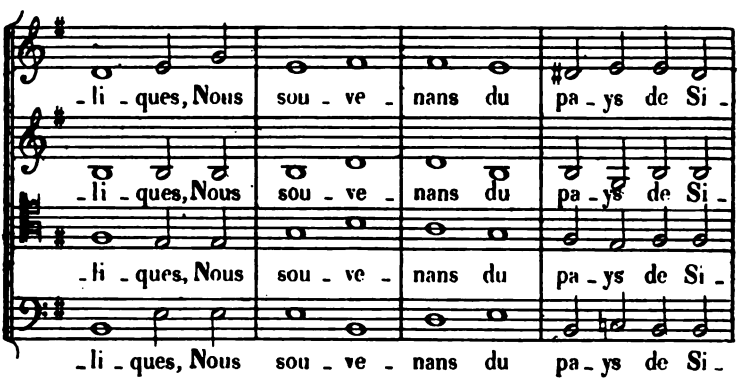
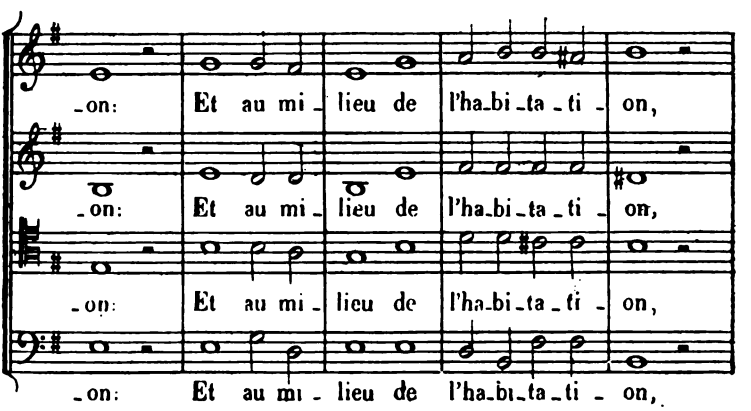
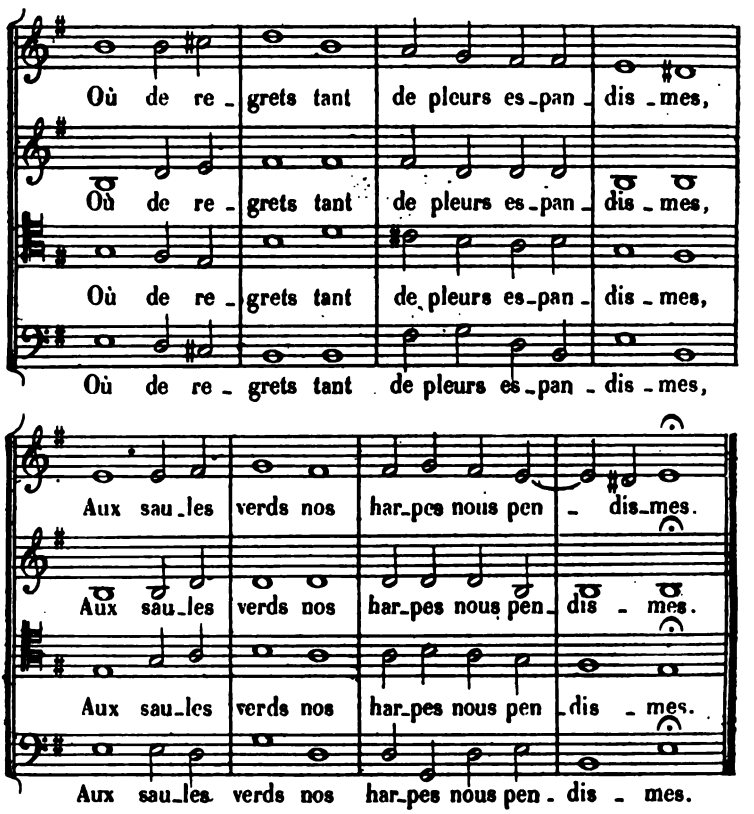
Goudimel, à l'époque où il habita Rome, eut pour élève le grand Palestrina. Après le 150e psaume, on trouve dans ce petit volume, toujours à quatre voix, les *Commandements de Dieu,* le *Cantique de Siméon, Prières avant et après le repas.*

Nous joignons à cette petite notice le psaume 137e de Marot, harmonisé à quatre voix par Goudimel, en observant encore que le chant est au *ténor,* et que le *superius,* le *contra* et le *bassus* sont les parties ajoutées par Goudimel. Le morceau est haussé d'un ton, pour rapprocher les voix du diapason d'aujourd'hui.

En 1868 MM. Riggenbach et Löw ont fait paraître à Bâle un choix de 40 psaumes avec la musique de Goudimel ; dans cette édition le chant, c'est-à-dire le ténor a été transporté au soprano, ce qui a exigé un remaniement des parties.




-ti - ques De Ba - by - lon, Plo - rions mé - lan - co -
-ti - ques De Ba - by - lon, Plo - rions mé - lan - co -
-ti - ques De Ba - by - lon, Plo - rions mé - lan - co -
-ti - ques De Ba - by - lon, Plo - rions mé - lan - co -


-li - ques, Nous sou - ve - nans du pa - ys de Si -
-li - ques, Nous sou - ve - nans du pa - ys de Si -
-li - ques, Nous sou - ve - nans du pa - ys de Si -
-li - ques, Nous sou - ve - nans du pa - ys de Si -

-on: Et au mi - lieu de l'ha - bi - ta - ti - on,
-on: Et au mi - lieu de l'ha - bi - ta - ti - on,
-on: Et au mi - lieu de l'ha - bi - ta - ti - on,
-on: Et au mi - lieu de l'ha - bi - ta - ti - on,

Grabu (L.).

Albion and Albanius, an opera, or Representation in musick, set by Lewis Grabu, *esquire, master of His late Majestys musick. London, printed for the Author, and are to be sold at the door of the Royal Theater, and by William Nott, bookseller in the Pall-Mall,* 1687.

D'après Burney (1), ce fut le retentissement des opéras de Lully qui donna au roi d'Angleterre Charles II et à sa cour le désir de posséder

(1) *A general History of music*, tome IV, page 194.

également un opéra national à Londres. Cette disposition d'esprit explique le bon accueil que reçut dans cette ville Cambert, le prédécesseur de Lully, quand il fit représenter à la cour de Charles II (en français) sa *Pomone*, en 1672. On avait fait d'ailleurs divers essais d'opéras anglais avant celui de Grabu (1), comme la *Tempête* de Shakespeare avec de la musique de Matthieu Lock; la *Circé*, mise en musique par Banister (1677); l'*Arsinoé*, musique de Thomas Clayton, etc.

Albion and Albanius, pièce d'actualité sur un poème de Dryden, fut exécuté à Dorset Garden en 1685. L'ouvrage est dédié au roi Jacques II; il avait été commencé sous le règne de son frère Charles II.

Cet opéra n'eut que six représentations; ce qui les arrêta fut la nouvelle d'un débarquement du duc de Monmouth dans l'Ouest, nouvelle qui répandit la consternation à Londres.

Dryden, dans la préface de son poème, blessa profondément l'amour-propre national de bien des Anglais, en mettant Grabu, un Francais, au-dessus de Purcell et de tous les autres compositeurs anglais (2).

Sur Grabu, compositeur français, nous n'avons malheureusement aucun renseignement. Burney dit que « Grabu était un mucisien obscur, dont le nom ne se trouve pas dans les annales françaises de l'art. » Cette phrase est si commode! Mais si en Angleterre *les artistes qui dirigent la musique du roi* sont des artistes obscurs, comment y nommera-t-on ceux qui n'ont pas une pareille distinction à la cour? S'il y a des archives, et certes il y en a, Burney et Hawkins auraient pu nous en apprendre davantage, en les consultant.

Grabu dit dans sa préface que le roi défunt l'a encouragé dans le travail difficile qu'il offre au roi son frère, en assistant plus d'une fois aux répétitions de son œuvre. Il remercie aussi le roi Jacques II d'avoir honoré de sa présence l'exécution de cet opéra, et regrette de n'avoir pu le lui faire entendre avec de meilleures voix, *mais les bons chanteurs sont rares dans l'île*..... ce n'était pas très flatteur pour les exécutants!

L'opéra de Grabu valait la peine d'être analysé par les historiens de la musique en Angleterre, comme aussi bien par Fétis, qui en possédait un exemplaire dans sa bibliothèque. Cet ouvrage, fort rare d'ailleurs, renferme de nombreux chœurs à quatre voix, bien écrits, qui ne semblent nullement procéder de la facture de Lully, surtout par

(1) Burney écrit *Grabut*, ce qui serait une orthographe plus française que Grabu.
(2) Hawkins, *A General History of music*, tome IV, page 395.

leurs terminaisons ; on y trouve des formes qui font plutôt songer à Haendel.

On peut citer la petite réplique *Resist and do not fear, etc.* Le chœur : *Hark! hark! the Peals, the people ring, etc. God-like Albionis returning.* Le petit duo : *The royal squadron marches, Erect triumphant arches, etc.*, et bien d'autres morceaux.

L'orchestre imprimé se compose des instruments à cordes, écrits à cinq parties. On y voit paraître aussi des flûtes et des guitares.

Grandi (Alessandro).

Madrigali concertati a due, tre e quatro voci per cantar, e sonar nel clavicembalo, chitarrone, o altro simile stromento, di Alessandro Grandi. *Nuovamente in questa quarta impressione corretti et ristampati.*

In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1626.

In-4°.

Je n'ai pu trouver la date de la première édition. Forkel ne parle pas de *Grandi ;* Walther, Gerber et Fétis citent, comme une seule voix, la troisième édition de 1619. Comme Grandi fut nommé chantre de la chapelle de Saint-Marc de Venise, en 1617, après avoir été maître de chapelle à Ferrare, c'est sans doute à cette date qu'on peut reporter la première édition des *Madrigali concertati,* dont voici la table :

A deux voix.

Non sa che sia dolore.
O chiome erranti.
Anima disperata.
O Filli, o Filli.
Udite lagrimosi spirti.
Nulla più vago miro.
Come è soave cosa.

A trois voix.

I ovorrei pur morir.
Io d' altrui.
Mira fuggir le stelle.
Già vincitor del verno.
O dolcissima morte.

A quatre voix.

Non miri il mio bel sole.
Riverenti sospiri.
Serenissime stelle.

Les quatre parties sont reliées dans le même volume, qui provient de la vente Gaspari ; après les quatre voix il y a un *basso continuo* que le titre ne signale pas, et qui porte la date de 1617, *Venetia G. Vincenti,* ce qui semble sinon confirmer, du moins appuyer notre supposition que c'est la date de la première édition.

Hasler (G. L.).

Madrigali à 5, 6, 7 *et* 8 *voci di* Giovanne Leone Hasler (1), *organista dell illustriss. signor Ottaviano secondo Fugger, barone di Kirchberg et Weissenhorn, etc., consigliero della S. M. Cesarea.*

In Augusta, presso Valentin Schönigk, 1596.

On voit qu'il y a erreur chez Fétis, qui donne cet ouvrage comme imprimé à Nuremberg, au lieu d'Augsbourg. — Magnifique exemplaire en 6 vol., reliure vélin du temps ; les deux derniers volumes contiennent les parties pour les morceaux à 5, 6, 7 et 8 voix. Voici la table complète :

Madrigali à cinque voci.

Lieti fiori e felici.
O soave contrada.
Ardo si ma non t'amo.
Ardi e gela a tua voglia.
A chi creder degg' io.
Qui dove i sacri.
Vienni o Fillide mia.
Donna quella saetta.
Mà la fiamma de l'alma.
Dolcissimo ben mio.
Mirami vita mia.
Limpido e fresco fonte.
Cosi ben che la terra.
Luce ne gl' occhi.
La bella Filli.
Care lagrime mie.

A sei voci.

Miracolo gentile.
Mentre la donna mia.
Musica è lo mio core.
Tessea catena d'oro.
Vattene pur crudel.
Là tra 'l sangue.
O dolci lagrimette.
Fiamme giavano in ciel.
Ne d'egli ancor di se.
Real natura.
Rara virtù.
Mi parto ahi sorte ria.

A sette voci.

Ancor che la partite.

A otto voci.

Donna di miei pensieri.
Al merto et al valore.
Chi vuol veder.
Ecco che fa chi segue.

Cette collection est suivie de :

Neue Teutsche Gesang nach Art der Welschen Madrigalien und Canzonetten mit 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen, etc.* « Nouveaux chants allemands d'après la manière des madrigaux italiens et chansons à 4, 5, 6 et 8 voix, par Jean Leo Hasler, de Nuremberg, organiste du seigneur Octaviani Secundi Fuggers, seigneur de Kirchberg et Weissenhorn, conseiller romain impérial, le tout nouvellement composé et mis à l'impression. Augsbourg, Valentin Schönigk, 1596. »

(1) Fétis écrit *Hassler.*

Huit de ces madrigaux ont été réédités par J. Renner en 1875, dans son volume *Auswahl deutscher Madrigale* (choix de madrigaux allemands, etc., Regensbourg).

Hofheimer.

Harmoniæ peoticæ PAULI HOFHEIMERI *et* LUDOVICI SENFLII *musicorum præstantissimum, una cum selectis ad hanc rem locis, e poetis accommodatioribus, seorsim tum decantandis, tum prælegendis.*
Norimbergæ, apud Johan. Petreium.

Petit in-8°.

« Harmonies poétiques de Paul Hofhaimer et de Louis Senfl, excellents musiciens, avec des passages choisis à cet effet dans les poètes les plus convenables, devant être soit chantés à plusieurs parties, soit expliqués.

« Nuremberg, chez Jean Petreium. » (Sans date.)

Ce titre se trouve sur la première page de la *Media vox;* d'après Becker (1), le titre de l'édition connue (1539) est ainsi :

Harmoniæ poeticæ Pauli Hofheimeri viri equestri dignitate insignis, ac musici excellentes, quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque ante hac numquam visæ, tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accommodatissimæ. Quibus præfixus est libellus plenus doctissimorum virorum de eodem D. Paulo testimoniis. Una cum selectis ad hanc rem locis, e poetis, accommodatioribus, seorsim decantandis, tum prælegendis. Norimbergæ, apud Johan. Petreium, anno 1539. *Cum privilegio Cæsaræ atque Regiæ majestatis ad quinquennium.*

« Harmonies poétiques excellentes de Paul Hofheimer, décoré de la dignité équestre (2) et musicien, qu'il chanta presque au moment de la mort, non encore vues, et parfaitement convenables, tant aux voix humaines qu'aux instruments, en tête desquelles est placé un petit livre

(1) C. F. Becker, *Die Tonwerke des* 16ten *und* 17ten *Jahrhunderts.* Leipzig, 1847.
(2) En 1515, le roi de Hongrie le fit chevalier de l'Éperon d'or.

(contenant) les (doctrines) complètes des hommes les plus savants, selon le témoignage du même Paul. Avec des passages choisis à cet effet dans les poètes les plus convenables, devant être, soit chantés à diverses parties, soit expliqués.

« Nuremberg, par Jean Petreium, 1539.

« Avec privilège, etc. »

Ce dernier titre est celui que donnent tous les musicographes qui citent Hofhaimer, y compris Fétis ; il diffère essentiellement du nôtre en ce qu'il annonce, comme devant se trouver en tête, un petit livre de doctrines, etc., que nous n'avons pas. Au premier moment, on pourrait croire que le titre manque tout simplement à notre exemplaire, mais, en y regardant de plus près, on remarquera que notre exemplaire annonce, par son titre, des pièces de Senfl, et en effet au bas du 27e feuillet (*media vox*) on lit : *Hactenus Paulina, quæ sequuntur Ludovici Senflii sunt.* (Jusqu'ici les pièces sont de Paul ; celles qui suivent sont de Louis Senfl.) Ces dernières sont au nombre de neuf.

Fétis dit que les voix sont intitulées *Superius*, *Media vox*, *Tenor* et *Bassus* ; dans notre exemplaire elles s'appellent *Suprema vox*, *alta vox*, *media vox* et *infima vox*. Chacune de ces voix renferme différentes clés ; ainsi dans *l'infima vox* (la basse) on trouve les clés de *fa* troisième, *ut* troisième, *ut* quatrième et enfin la clé de *fa* quatrième. Fétis nous dit aussi que le titre se trouve seulement à la *voix de ténor* ; sur notre exemplaire c'est la *media vox* qui a le titre, c'est bien la partie de *ténor*, mais ce nom ne s'y trouve nulle part.

Force nous est de conclure que notre édition est antérieure à celle de 1539 citée jusqu'ici ; à cette seconde édition (1539), on aura retranché les pièces de Senfl en les remplaçant par un petit traité.

Gerber a l'air de donner un titre de mémoire quand il écrit : *Harmoniæ poeticæ, s. Horatii, aliorumque poetarum odæ musicis metris expressæ, Nurnberg*, 1539.

Paul *Hofhaimer*, dont le nom se trouve aussi écrit *Hofheimer* et *Hoffheimer*, n'est cité ni par Forkel ni par Sulzer ; il était né à Radstadt (duché de Salzbourg), en 1459 (1). Vers 1493, il entra au service de l'empereur Maximilien Ier, il fut aussi organiste de l'église Saint-Étienne, à Vienne. D'après Schilling, c'était un improvisateur inépuisable.

Luscinius, dans sa *Musurgia*, parle avec enthousiasme de ce musi-

(1) Fétis a mis à tort 1449.

cien : « Ce que dit Quintilien de Cicéron doit compter aussi pour Hofhaimer, et un artiste ne peut prouver sa capacité et ses talents dans l'art musical qu'après avoir admiré les œuvres de Paul et les avoir étudiées jour et nuit. »

Hofhaimer paraît avoir produit beaucoup d'œuvres, mais aujourd'hui on ne connaît plus de lui que ces odes d'Horace (1). Gerber dit que la bibliothèque de Zwickau possède un recueil imprimé renfermant diverses pièces de Hofhaimer. De son côté, Schilling avance que la bibliothèque impériale de Vienne renferme 4 volumes in-quarto, avec des compositions de cet auteur. Ce fut non seulement un compositeur de mérite et de grande réputation en son temps, mais un remarquable exécutant sur la régale (petit orgue portatif); Maximilien demanda qu'il figurât dans son *triomphe*, jouant de la *régale* et du *positif*. Hofhaimer avait épousé une Marguerite Zeller; sur la fin de sa vie il se retira à Salzbourg (la future patrie de Mozart), c'est là qu'il mourut en 1537.

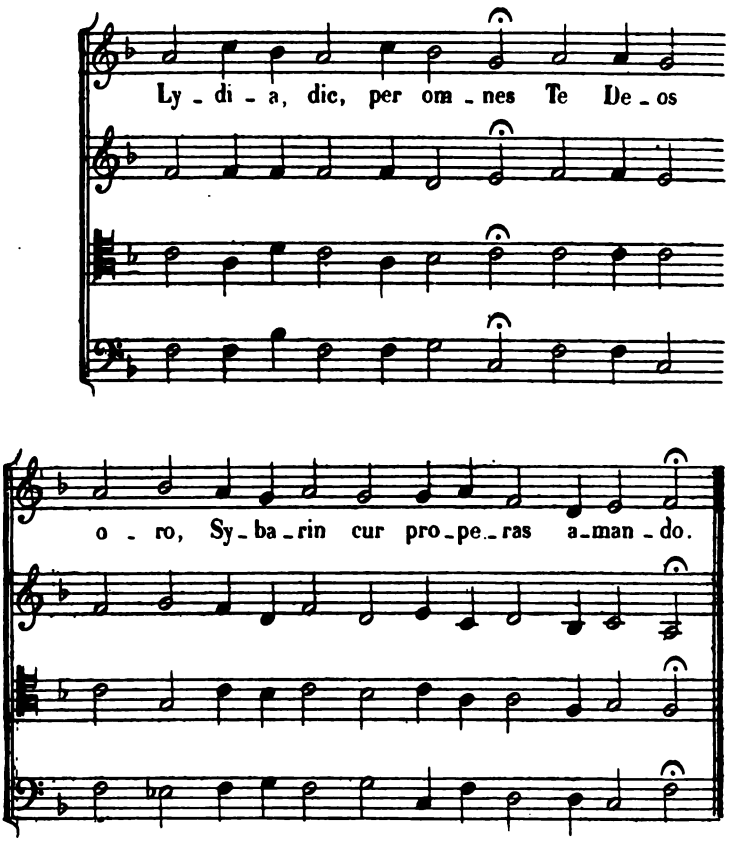
Un maître du chœur de la cathédrale de Salzbourg, Innocent Achleitner, réédita en 1868 les trente-cinq pièces connues de Hofhaimer en partition. Cette plaquette de vingt-quatre pages in-8° est précédée d'une notice qui ne nous apprend rien de nouveau sur le compositeur.

M. Achleitner n'a pas *mesuré* ces pièces à quatre voix, il prétend que Hofhaimer avait un tel respect du mètre antique en composant ces odes, que les rythmer par des barres de mesure serait leur faire tort. Nous avions déjà transcrit en partition l'un des morceaux (le 8ᵐᵉ de notre volume) quand l'édition d'Achleitner nous est parvenue; sacrifiant donc à la conviction d'Innocent Achleitner, nous donnons d'après lui l'Ode à Lydie, qui a sept strophes. C. F. Becker a donné une chanson à quatre voix de Hofhaimer dans son Histoire de la musique de chambre en Allemagne aux seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. (*Die Hausmusik in Deutschland*, etc.). Cette pièce commence ainsi : *Herzliebstes Bild beweiss dich mild* (Image adorée, montre-toi clémente), etc.

Notre précieux petit volume de Hofhaimer provient de la bibliothèque de M. de Coussemaker.

---

(1) Le fameux *Te Deum* qui lui valut la noblesse en 1515, n'est pas venu jusqu'à nous.

AD LYDIAM HOFHAIMER.

Kapsperger (Jérôme).

Poematia et carmina composita à Maffeo Barberino olim S. R. E. Card. nunc autem Urbano octavo. P. O. M. musicis modis aptata à Jo. HIERONYMO KAPSPERGER, *nobile Germano.*
Romæ, cum pricilegio et superiori permissu, 1624.

A la fin : *apud Lucam Antonium Soldum.*
In-fol. de 56 pages.

« Petits poèmes et chants composés par Maffeo Barberini, auparavant cardinal de la sainte Église romaine, maintenant Urbain VIII, souverain pontife.

Adapté à la musique par J. H. Kapsperger, noble Allemand. »

Un beau frontispice gravé, avec divers emblèmes et les armes Barberines, précède la dédicace. Tout le reste du volume est imprimé avec musique, et l'impression est assez médiocre.

Kapsperger était un luthiste célèbre qui vivait à Rome; Doni en parle (1) comme ayant voulu faire substituer les chants du volume que nous analysons aux compositions de Palestrina à la chapelle Sixtine. Gerber, Fétis, etc. ont reproduit cette assertion peu admissible. Les chants de Kapsperger sont à une voix, espèce de récitatif rythmé, avec la basse chiffrée. Il n'y a que la *paraphrase des trois enfants* qui soit écrite à six voix; c'est une suite d'accords plaqués, qui n'ont aucun rapport avec les productions géniales de Palestrina.

Ce volume contient :

Ode sur saint Louis, roi de France.

Ode sur saint Laurent.

Le Pénitent.

Paraphrase sur le Cantique des trois enfants dans la fournaise (à 6 voix).

Entretien de Jésus au moment de sa mort avec sa mère. (Ode.)

Paraphrase sur le Magnificat.

Élégie sur la mort de la reine d'Écosse. (Marie Stuart.)

Paraphrase du cantique de Siméon.

Lalande (Michel Richard de).

Fétis indique fort peu de chose des œuvres de Lalande, en dehors de ses *vingt livres de Motets*, dont la bibliothèque du Conservatoire possède le splendide exemplaire de Louis XV.

Fétis dit : « Lalande a écrit aussi la musique de *Mélicerte*, comédie de Molière mêlée de chant, et le ballet des *Éléments* dont le poète *Roy* avait fait les paroles. »

Observons d'abord que dans la *Mélicerte* de Molière il n'y avait ni chants ni chansons. La pièce elle-même, écrite pour le jeune Baron en

(1) *De Præstantia musicæ veteris*, 1647, à la p. 32.

1666, n'avait jamais été achevée par Molière, mais on inséra les deux actes existants tels quels dans le *Ballet des Muses,* où l'on inséra encore bien d'autres choses en 1666. Beaucoup plus tard, c'est-à-dire en 1699, Guérin, fils de l'acteur, remania à sa façon les deux actes de Molière et en ajouta un 3e. Dans ces nouvelles paroles, il y avait à chanter, et c'est de Lalande qui musiqua les paroles de Guérin.

On lit dans le *Dictionnaire des théâtres* que la pièce de Guérin et Lalande fut présentée au théâtre le 10 janvier 1666, mais que n'ayant pas été goûtée, elle ne fut pas représentée.

Comme œuvres profanes de Lalande la bibliothèque du Conservatoire possède : *Les Fontaines de Versailles, sur le retour du Roy, concert donné à Sa Majesté dans les grands appartements de son château de Versailles le cinq avril* 1683, *fait par M. Morel et mis en musique par M. de Lalande, maistre de musique de la chapelle du Roy.*

Ce ballet renferme une ouverture, des airs chantés, des airs dansés et des chœurs. Parmi les divinités jouant des instruments, on remarque MM. Philidor l'aîné et Hotteterre, jouant du hautbois et de la flûte; M. Buterne touche le clavessin, et M. Dupré pince le tuhorbe (théorbe).

Ce volume manuscrit, que nous croyons unique, et dont le titre est enluminé avec un certain talent, a été écrit par Philidor l'aîné (pour la musique) et Collosson (pour le texte).

A la suite des *Fontaines*, on trouve *le Concert d'Esculape, donné au Roy chez Madame de Montespan,* à Versailles, *en may* 1683. C'est une grande cantate, avec ouverture, solos et chœurs, faite probablement après une maladie du Roi. Dans un endroit, les chœurs chantent :

Dans ce qu'il entreprend, la nature timide
De son art suit le doux effort,
Et comme un second Alcide
Il sait triompher de la mort.

Ces deux pièces de Lalande ne sont mentionnées nulle part.

Sous cette même date (1683), de Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres,* cite aussi : « *L'Amour berger*, pastorale en 3 actes, mise en musique par le sieur de Lalande, représentée à Paris pendant le carnaval, à l'hôtel de Duras, par d'illustres et jeunes acteurs. »

Les divertissements et ballets dont nous allons parler se trouvent dans deux volumes manuscrits, in-8°, reliés en maroquin plein, tranche dorée, ayant pour titre : *Symphonies de M. de Lalande qu'il faisoit*

exécuter tous les quinze jours, pendant le souper de Louis XIV et de Louis XV. Recueillies en 1736.

Ballet de Flore ou de Trianon, 1689, dansé devant le roi le 5 janvier 1689, en l'honneur du retour de Monseigneur, après la prise de Philipsbourg.

L'Amour fléchy par la constance, 1689, pastorale chantée à Fontainebleau. — *Mélicerte*, 1698 et 1699. Nous avons déjà parlé de cette transformation de la *Mélicerte* de Molière par Guérin. Comme date, notre manuscrit porte 1698, Ballet pour le mariage de monsieur de Lorraine, à Fontainebleau. — *Adonis*, ou *Vénus et Adonis*, 1698, fête galante chantée devant Monseigneur. — *Mirtil, ou la Sérénade*, 1698.

Ballet des fées, à Fontainebleau, 1699, au mariage de monsieur de Lorraine.

L'Hymen champêtre, feste donnée chez Madame de Maintenon en 1700.

Ballet de la Paix, 1713. Cet ouvrage porte aussi le titre de *Divertissement de la Paix*. Nous n'avons pu découvrir l'auteur des paroles de ce divertissement, composé de solos, de chant et de chœurs.

Avant de parler des ouvrages de Lalande composés sous le règne de Louis XV, nous citerons : *une symphonie de Te Deum; un concert de trompettes et timballes pour les Festes sur le canal de Versailles*, (6 pièces). *Des caprices* pour les instruments, quelquefois très développés; on lit en tête de l'un de ces morceaux : « 2e Fantaisie-Caprice que le Roy demandait souvent. »

Les simphonies des Noëls « qui se jouoient dans la chapelle du Roy la nuit de Noël. On jouait plus ou moins de ces Noëls, suivant le temps qui se trouvoit depuis la fin des matines jusqu'à l'heure de minuit. Pendant les messes on chantait un motet, et ensuite on psalmodiait les *Laudes*, où Sa Majesté assistait jusqu'à la fin. »

C'est ici que paraît s'arrêter la production de Lalande durant le règne de Louis XIV, et continuer ensuite sous celui de Louis XV.

« *L'Inconnu, premier ballet dansé par Sa Majesté dans son palais des Tuileries, au mois de février* 1720. *Les airs de violon* (les airs dansés) sont de la composition de M. de Lalande, surintendant de la musique du Roy, etc., et les entrées du ballet sont de la composition de M. Balon maître à danser de Sa Majesté. »

Rien ne nous apprend de qui est la pièce ou les paroles chantées dans les cinq premières entrées; Mlle Antier en était la principale interprète. Cela finit par une *noce de village*.

Cette pièce étant donnée en 1720, le roi avait dix ans ; il était sans doute très avancé pour son âge, car Mlle Bury, en bohémienne, chante à son intention :

Un inconnu pour vos charmes soupire;
Son sort égalerait celuy des dieux
S'il pouvait lire dans vos beaux yeux
Les soins qu'il prend de vous le faire dire.

On voit d'ici cet amoureux de dix ans qui soupire déjà : les deux derniers vers sont d'un amphigouri sans pareil.

Le 2e ballet dansé par Louis XV s'appelle les *Folies de Cardenio. Pièce de M. Coypel le fils. Musique de M. de Lalande. Le ballet de M. Balon.*

Cette pièce fut donnée le 30 décembre 1820, ce qui fait deux créations de ballet dans la même année par Louis XV.

Ballet des Éléments, 1721. Le livret du temps indique de cette façon le nom des auteurs :

« Les paroles sont du sieur *Roy.* »

« La musique des sieurs de *Lalande* et *Destouches,* surintendants de la musique du Roy. »

« Le ballet du sieur *Balon,* maître de danse de Sa Majesté. »

Lalande avait fait l'ouverture, car on lit page 127 du 1er volume de ses *Symphonies :*

« Cette ouverture a servi au concert d'*Adonis*, au *Ballet des Fées* et de l'*Hymen champêtre,* et a esté retouchée pour *les Éléments.* » Les autres morceaux de ce ballet qui reviennent à Lalande sont :

Air des Trompettes ; — Rondeau. — Air gay. — *Songez à faire usage de vos loisirs* (ariette). — Deux Menuets. — *Triomphez, souveraine des airs* (chœur). — *Diligente aurore* (air). — Un air pour les Heures, suivi du chœur : *Heures favorables.*

La Bibliothèque nationale possède une partition manuscrite in-folio avec le titre imprimé des *Éléments;* on y lit : *Lalande* et *Destouches ;* la partition in-4°, parue plus tard et après la mort de Lalande, ne mentionne plus que Destouches seul..... il avait accaparé la part de son collaborateur.

Lalande s'est fait aider quelquefois par Rebel le père ; l'*Inconnu* renferme quelques airs de ce compositeur dans la *Noce villageoise.*

Lassus.

Di Orlando Lasso *il secondo libro de Madrigali a cinque voci.*

Novamente con ogni diligentia ristampato. In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1585.

Petit in-4° oblong.

Canto, Alto, Tenore, Quinto, Basso.

Daprès les manuscrits de Dehn, la première édition de ces madrigaux à cinq voix daterait de 1557, *Roma appresso Antonio Barrè.* (Elle nous est inconnue.) Celle de 1559, *Venetia Antonio Gardana,* serait la seconde, et la nôtre, celle que nous venons de cataloguer, ne serait alors que la troisième. On verra par la table que trois de ces pièces ne sont pas d'Orlando de Lassus; elles se trouvent également dans l'édition de 1559.

Table du second livre de madrigaux à cinq voix d'Orlando de Lassus.

Al fin vid' io.
Ben di vedra (Hettor Vidue).
Chiara fontana.
Cosi aspettando.
Che se la vers' ond' a noi.
Candid' albor del ciel.
Euro gentil.
Et in sembiante.
Et a noi restera.
Hora per far le mie,
Indi per alto mar.
In un boschetto.
In dubbio di mio stato (Paulo Animuccia).
In qual parte del ciel.
Io son si stanco.
Mentre fiorina amor.
Nasca in me dunque.
Per divina bellezza.
Quel chiaro sol.
Quanto più v' amo ogn' hor (Antonio Barre).
Questi che inditio fan.
Standomi un giorno.
Una strania fenice.
Vostro fui vostro son.
Volg i cor mio.

Lassus.

Magnum opus musicum ORLANDI DE LASSO, *capellæ Bavaricæ quondam magistri; complectens omnes cantiones quas motetas vulgo vocant, tam antea editas quam hactenus nondum publicatas* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 *vocum. A Ferdinando serenissimi Bavariæ ducis Maximiliani musicorum præfecto, et Rudolpho, eidem principi ab organis, authoris filiis summo studio collectum, et impensis eorundem typis mandatum. Monachii, ex typographia Nicolai Henrici,* 1604.

Six volumes. Petit in-fol.

C'est un véritable monument de piété filiale que cette édition, qui

est très belle. Quand les morceaux sont à plus de quatre voix, l'une ou l'autre des voix, distribuées dans les six volumes, a deux parties en regard. Notre exemplaire porte une reliure gauffrée du temps.

Orlando de Lassus, même dans sa vieillesse, ne passait pas un jour sans composer, et quand il ne savait que faire, il écrivait des fantaisies. Zacconi lui disant un jour qu'à son âge il avait bien le droit de se reposer : Non, répondit-il, car si le maître (le duc de Bavière) me commandait quelque chose, ayant perdu l'habitude, j'aurais grand' peine à en venir à bout, et ce que je ferais pourrait être indigne de la réputation que je me suis acquise (1).

Laudi Spirituali.

Libro primo delle Laudi spirituali da diversi eccellenti e divoti autori, antichi e moderni composte, le quali si usano cantare in Firenze nelle chiese doppo il vespro ò la compieta à consolatione e trattenimento de' divoti servi di Dio, con la propria musica e modo di cantare ciascuna Laude, come si è usato da gli antichi, et si usa in Firenze, raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi Fiorentino, etc.

In Venetia, ad istantia de' Giunti di Firenze, 1563.

In-4° de 147 feuillets paginés au recto seulement, et 6 feuillets liminaires.

Les cantiques sont notés à deux, à trois et à quatre voix.

Le père Serafino Razzi donne au commencement la liste des auteurs, parmi lesquels plusieurs noms de femmes, et aussi des Médicis.

Dans la dédicace, signée de Philippe Giunte de Florence, ce dernier dit qu'il a fait imprimer ce volume à Venise, parce que leur imprimerie de Florence n'avait pas les caractères de musique nécessaires pour cela.

Ces cantiques sont à 2, 3 ou 4 voix, la majorité est à quatre.

Lawes.

Choice Psalmes put into musick for three voices, the most of which may properly enough be sung by any three, with a thorough base, composed by HENRY *and* WILLIAM LAWES *brothers, and servants to His Majestie, with divers Elegies, set*

(1) Zacconi, *Prattica di musica* (2e partie, page 161).

in musick by sev'rall friends, upon the death of William Lawes, and at the end of the thorough base are added nine Canons of three and foure voices, made by WILLIAM LAWES.
London, printed bey James Young, for Humphrey Moseley, 1648.

4 volumes in-4°.

Cantus primus. — Cantus secundus. — Bassus. — Thorough Base.

Ce recueil des psaumes à trois voix des deux frères Lawes, dédié à Charles Ier, renferme trente pièces de Guillaume Lawes (l'aîné), mort à l'époque de cette publication ; il y a également trente pièces de Henri Lawes. A quoi il faut ajouter une Élégie à John Tomkins, 7 canons à trois voix et trois autres canons à quatre voix de Guillaume Lawes. Ainsi que le titre l'indique, les psaumes sont accompagnés d'une partie de basse continue.

Chacun des quatre volumes renferme le portrait gravé de Charles Ier, accompagné d'un canon de Henri Lawes. (Exemplaire donné à la Bibliothèque par M. Schœlcher, sénateur.)

Le Jeune (Claudin).

De CL Psalmen Davids, in musijk gebracht op vier en vijf stemmen door CLAUDYN LE JEUNE, *geboren van Valent, etc. Nueerst met den Hollandsen Text, nevens alle de Lofsangen uytgegeven.*
Gedrukt by Laurens vander Wiel', anno 1665.

Cinq volumes. Petit in-8° carré.

« Les cent cinquante psaumes de David, mis en musique à quatre et à cinq voix par Claudin le Jeune, né à Valenciennes, etc. Publiés maintenant pour la première fois en hollandais par Schiedam. Imprimé par L. Vander Wiel. »

Ces cinq volumes intitulés : *Superius, Contratenor, Tenor, Quintus* et *Bassus*, sont dans une belle reliure du temps, maroquin avec petits fers. Ils ont été acquis à la vente de la bibliothèque Coussemaker.

Leoni (Léon).

Sacri fiori, Motetti a due, tre, e quatre voci, per cantare nel organo,

di LEON LEONI, *maestro di capella nel duomo di Vicenza, con la sua partitura a commodo delli organisti. Libro primo. Novamente dall' istesso auttore corretti, et con diligenza ristampati, et nella tavola si vede l'ordine di concertarli.*
In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1609.

Quatre cahiers in-4°.

C'est la deuxième édition des ***Fleurs sacrées*** de Léon Léoni; la première est de 1606. La partition pour *la plus grande commodité des organistes* n'est qu'une partie de basse, non chiffrée, avec des commencements de strophes, imprimés par-ci par-là, afin de se rattraper. Dans le premier morceau *Benedicam Dominum,* écrit pour deux sopranos ou deux ténors, on trouve des ***pianos*** et des ***fortès,*** imprimés en toutes lettres, ce qui est une vraie rareté dans les motets et madrigaux anciens.

A cette époque les morceaux de chant se jouaient aussi par les instruments, sans rien changer aux parties; même pour pousser à la vente et toujours pour la plus grande commodité des acheteurs, telle ou telle voix se remplaçait par un instrument; ainsi, dans ce recueil, le motet *Indica mihi* se pouvait chanter par deux ***soprani*** et deux *alti*, ou bien par deux ***bassi*** et deux ***tromboni;*** le suivant : *Deus exaudi orationem meam,* écrit pour soprano, alto, ténor et basse, s'exécutait aussi par *un trombone, una violetta* et *due soprani,* overo due *tenori.* Avec tant de laisser aller on se figure difficilement une grande perfection d'exécution.

Printz (1), dans sa description historique de la musique, cite un madrigal de Leoni : *Dimmi Clori gentil,* où les voix imitent les oiseaux.

Lossius (Lucas).

Psalmodia, hoc est Cantica sacra veteris ecclesiæ, selecta quo ordine et melodiis per totius anni curriculum cantari usitate solent in templis Deo, et de filio ejus Jesu Christo, de regno ipsius, doctrina, vita, Passione, Resurrectione, et Ascensione, et de Spiritu sancto, item de sanctis et eorum in Christum fide

(1) Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing und kling Kunst*, page 3.

et cruce. Jam primum ad ecclesiarum et scholarum usum diligenter collecta, et brevibus ac piis scholiis illustrata, per LUCAM LOSSIUM *Luneburgensem. Cum præfatione Philippi Melanthonis.*

Noribergæ, apud Gabrielem Hayn, Johan. Petrei generum, 1553.

Petit in-fol. (369 pages).

« Psalmodie ou cantiques sacrés de l'ancienne église, choisis selon l'ordre et les mélodies aves lesquelles ils sont habituellement chantés dans les temples, durant le cours de toute l'année, en l'honneur de Dieu, de son fils Jésus-Christ, de son règne, de sa doctrine ; de sa vie, de sa Passion, Résurrection et Ascension ; en l'honneur du Saint-Esprit, des saints et de leur foi dans le Christ et dans sa croix.

« Recueilli soigneusement pour la première fois, à l'usage des églises et des écoles, et illustré de courtes notes par Luc Lossius de Lunebourg. Avec préface par Philippe Mélanchthon. Nuremberg, chez Gabriel Hayn, gendre de Jean Pétreus. »

En lisant ce titre, et sans la préface de Mélanchthon, on croirait avoir à faire à un livre de liturgie catholique. Gerber dit que Lossius (qui a été pendant plus de cinquante ans recteur à Lunebourg) avait collectionné et fait imprimer cette psalmodie complète et authentique, telle que Luther l'avait instituée lorsqu'il mourut. On y trouve toutes les parties de la messe : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei,* mais avec des suppressions dans le *Credo*. La préface de Mélanchthon fait l'éloge de la musique et du chant.

Les pièces que contient le volume de Lossius, séquences, antiennes, réponses, hymnes, etc., sont très nombreuses ; il n'y a que six chants avec texte allemand, trois d'entre eux ont le nom de Luther en tête. Notre exemplaire, en belle condition, a dû faire partie d'une bibliothèque de couvent ; on trouve écrit sur le titre : *Liber prohibitus.*

Lusson (Guillaume).

Pseaumes et cantiques mis en musique par M. GUILLAUME LUSSON, *conseiller du Roy en ses conseils, et cy devant premier president de la Cour des monnoyes : pour sa niepce Anne le Bossu, religieuse au Val de Grâce, nommée sœur Terayze.*

A Paris; de l'imprimerie de Robert Ballard, seul imprimeur

de la musique du Roy, demeurant rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne du Mont-Parnasse, 1643.

In-4°.

Ce volume, inconnu à Fétis, et que nous croyons fort rare, se compose de trente-quatre feuillets, paginés seulement au *recto*. Il n'a sans doute été tiré qu'à un nombre d'exemplaires très restreint, pour les amis de l'auteur.

Il n'y a que le chant en *clé de sol,* ou en *clé d'ut première.* Au-dessous du chant se trouve tout le long du volume une portée de six lignes, destinée probablement à un accompagnement de luth, mais elle est restée vide.

Suit la table complète :

Vespres du dimanche.

Dixit Dominus.
Confitebor tibi, Domine.
Beatus vir qui timet.
Laudate pueri Dominum.
In exitu Israël de Ægypto.
Magnificat anima mea.

Actions de grâces.

Regi seculorum.
Laus deo, pax vivis.

Psaumes de M. Desportes.

Assis le long des eaux.
Dieu, mon Dieu, sois bény.
Du profond des maux de mon âme.
Durant que l'angoisse inhumaine.
Seigneur, rends mon âme.
Mais que penses-tu.
Hereux celuy dont l'offense.
Je ne me suis point méconnu.
Je veux sacrer à la mémoire.
Il faut bien que j'ayme sans feinte.
Le cerf longtemps pourchassé.
Seigneur, ne reprends mon offense.

Psaume de M. du Perron.

Pendant que ta fureur est encore.

Psaumes de M. Metezeau.

Louez, enfans, louez tous.
O mon Dieu, dis-moy, qui sera ce.
Ouvre ton oreille sainte.
Sus, je veux en grand honneur.

Cantiques de M. de Boysrobert.

Fay moy miséricorde, ô Dieu.

De M. Racan.

Maintenant que l'astre adoré.

De M. Motin.

O vous qui passez par la voye.

De M. Bertault.

Tandis que le désir.

Il y a en plus un *Stabat mater* et un *Vexilla Regis,* quatre feuillets non paginés.

Macropedius (Georges).

Andrisca, Georgii Macropedii, *fabula lepidissima.*
Coloniæ, excudebat Joannes Gymnicus, anno 1540.

Petit in-8° non paginé.

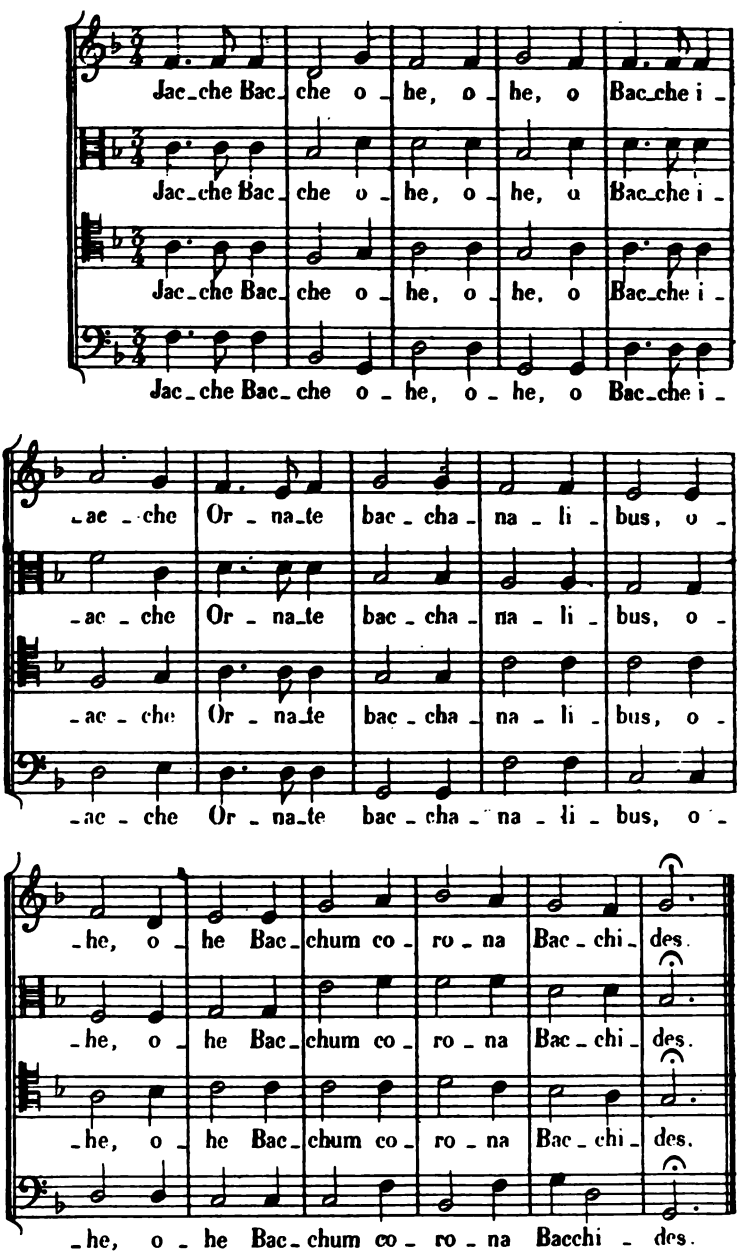
« Andrisca, pièce de théâtre très agréable de Georges Macropedius. — Cologne, chez Jean Macropedius.

PERSONNAGES :

Prologus, acteur qui récitait le prologue.
Georges, le mari,
Andrisca, sa femme,
Byrsocopus, le mari,
Porna, sa femme,
Jérôme, celui qui s'occupe des sacrifices,
Caupo (aubergiste),
Ponus, homme de peine,
Pœdisca ancilla (servante),
Puer coriarii (le fils d'un corroyeur).

Chœur bachique. — Autre chœur d'enfants. (Excepté les chœurs tous les vers sont des iambiques à trois pieds.)

Le chorus mimallonum ou chœur de bacchantes : *Iacche Bacche ohe, ohe,* etc. suivi du *chorus puerorum* (chœur d'enfants) : *Nil homini libero honestius, etc.*, se chantent à la fin de chacun des quatre premiers actes (il y en a cinq) ; le chœur des bacchantes a toujours les mêmes paroles, mais non le chœur des enfants. Ces deux pièces sont notées à quatre voix ; nous reproduisons la première : *Iacche Bacche,* qu'il sera utile de hausser d'une tierce à l'exécution ; sans cette précaution le morceau serait trop grave pour le *discantus* et l'*altus*.

Ce Macropedius, ou plutôt *Langveld*, philologue hollandais, a composé d'autres pièces ; la biographie Didot les met au nombre de treize, en nommant *Adam, Suzanne, l'Enfant prodigue, Lazare, la Passion,* tout cela en latin. Maintenant étaient-elles toutes pour des collèges ? cela nous paraît fort douteux, celle entre autres que nous cataloguons nous semble contenir des scènes et des paroles qui ne sont pas précisément faites pour encourager la morale chez les collégiens.

Jac_che Bac_che o_he, o_he, o Bac_che i_
Jac_che Bac_che o_he, o_he, o Bac_che i_
Jac_che Bac_che o_he, o_he, o Bac_che i_
Jac_che Bac_che o_he, o_he, o Bac_che i_
_ac_che Or_na_te bac_cha_na_li_bus, o_
_ac_che Or_na_te bac_cha_na_li_bus, o_
_ac_che Or_na_te bac_cha_na_li_bus, o_
_ac_che Or_na_te bac_cha_na_li_bus, o_
_he, o_he Bac_chum co_ro_na Bac_chi_des.
_he, o_he Bac_chum co_ro_na Bac_chi_des.
_he, o_he Bac_chum co_ro_na Bac_chi_des.
_he, o_he Bac_chum co_ro_na Bacchi_des.

Marenzio (Luca).

Il terzo libro de madrigali a cinque voci, novamente composti, et dati in luce.

In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1582.

Pet. in-4° oblong.

TABLE.

Caro dolce mio ben.
Deh vezzose del Tebro.
Echo ribomba.
Ecco più che mai.
La pastorella mia.
Lunge da voi mia vita.
Madonna poi ch' uccider.
Me da voi l' altrui voglia.
Ohime il bel viso.
Ohime se tanto amate.
Occhi lucenti et belli.
O dolce anima mia.
Per voi convien ch' io arda.
Piagge herbe fiori.
Rose bianche et vermiglie.
Ridean gia per le piagge.
Se la mia fiamma ardente.
Scherzando con diletto.
Si presso a voi mio foco.
Scaldava il sol.
Togli dolce ben mio.

Les voix sont : *canto, alto, tenore, quinto, basso.*

Marenzio (Luca).

Il terzo libro de madrigali a sei voci. Novamente ristampati.

In Venetia, appresso l'herede di Gierolamo Scotto, 1589.

Pet. in-4°.

TABLE.

Con dolce sguardo.
Danzava con maniere.
Donô Cinthia.
Dai bei labri.
Donna più d' altra.
Di lagrime.
Ella che se n' accorse.
Io morirò.
In un lucido rio.
Io che forma.
O quante volte.
Parto da voi.
Puote agguagliar.
Posso cor mio.
Piangea Filli.
Qual per ombrose.
Qual ombra.
Son presa disse.
Stringeami Galatea.
Su l' ampia fronte.
Tigre mia.

Pour les voix suivantes : *canto, alto, tenore, quinto, sesto, basso.*

Marenzio (Luca).

Il settimo libro de madrigali a cinque voci, di novo ristampati et corretti.

In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1600.

Petit in-4° obl.

Deh poi ch' era ne' fati.
Quell' augellin.
Cruda Amarilli.
Ma grideran.
O disaventurosa.
Al lume delle stelle.
Ami Tirsi.
O dolcezze amarissime.
Qui pur vedrolla.
Sospir nato di foco.
Arda pur sempre ò mora.
Questi vaghi concenti.
Deh se potessi.
O fido o caro Aminta.
O Mirtillo, o Mirtillo.
Deh dolce anima mia.
Come è dolce.
Care mie selve.
Cosi ch' il crederia.
Tirsi mio caro Tirsi.
Ombrose e care selve.

Les voix sont : *canto, alto, tenore, quinto, basso.*

Mazza Ferrata.

Il primo libro de madrigali a due e tre voci, amorosi e morali di Giovanni Battista MAZZA FERRATA, *maestro di capella dell' illustrissima Accademia della Morte di Ferrara. Opera seconda. In Bologna,* 1675. *Per Giacomo Monti.*

La première édition a paru en 1668, ceci est la seconde; Fétis en indique une troisième de 1683. Le format est in-4° et l'impression très laide, les trois parties sont imprimées séparément, comme cela se pratiquait généralement pour les recueils de madrigaux.

TAVOLA.

A due voci.

Altre non è il mio amore.
Occhi un tempo mia vita.
Vanità mal pesata.
E gran fortuna amanti.
Bellezze pompe ed oro.
Speranze mie che dite.

A tre voci.

Cor mio deh non piangete.
Deh mio cuore e che fai.
Ferma Diana.
Un occhio è troppo esperto.
Cor mio deh non languire.
Occhi se vi pensate.

Les voix sont : *canto primo, canto secondo, basso.*

Melodiæ Prudentianæ *et in Virgilium magna ex parte nuper natæ, et per Nicolaum Fabrum typographum expressæ. Lipsiæ,* 1533. *Mense aprili.*

Petit in-8° de 28 feuillets non paginés.

« Mélodies d'après Prudence et Virgile, pour la plus grande partie

récemment mises au jour et publiées par Nicolas Faber, typographe-imprimeur.

« Leipzig, 1533, au mois d'avril. »

Ce recueil de pièces de chant à quatre voix est en même temps une espèce de traité de prosodie ou de rythmique. Les parties de *discantus, altus, tenor* et *bassus* sont imprimées en regard, selon l'usage d'alors; l'impression en est belle.

La première pièce a le nom du compositeur à la fin : *Lucas Hordisch;* ce nom ou du moins ses lettres initiales se trouvent encore au bas de six autres morceaux; nous n'avons aucun renseignement sur ce musicien, pas plus que sur *Sébastien Forster,* qui est l'auteur de trois pièces à quatre voix, renfermées dans ce volume; était-ce le père du Georges Forster mentionné par Fétis, et né vers 1512? ou un frère?

Vers la fin du volume on trouve une psalmodie à quatre voix de Lucas Hordisch sur les miracles du Christ, avec le chant ordinaire du chœur ecclésiastique; et un peu plus loin un fragment du commencement de l'*Énéide* de Virgile : *Arma virumque, Troiæ qui primus ab oris, etc.*

J'ai dit psalmodie, et c'est peut-être le terme le plus exact qu'on puisse appliquer aux pièces de ce petit volume. J'en ai transcrit plusieurs en partition, et je maintiens l'expression; l'harmonie ou plutôt la suite harmonique des voix n'est pas d'une correction parfaite, mais le volume doit être rare.

Monferrati.

Missæ ad usum cappellarum, quattuor et quinque vocibus concinendæ, NATALIS MONFERRATI, *in ducali templo Santi Marci Venetiarum magistri musices. Opus decimum tertium. Dicatæ illustrissimo et excellentissimo D. D. Vincentio Amulio.*
Venetiis, apud Josephum Salam, anno 1677.

In-4°.

Cette collection contient cinq messes à quatre voix, suivies d'une sixième à cinq voix.

Du même auteur :

Salmi concertati a due voci, con violini et senza, opera undecima di D. NATALE MONFERRATO, *vice maestro di capella della sere-*

nissima Republica di Venetia. Dedicati a gl' illustrissimi et eccellentissimi Sig. Sig. Patroni collendissimi, li signori Matteo et Sebastiano Baffo.

In Venetia, 1676, *apresso Giuseppe Sala.*

In-4°.

Il y a neuf psaumes, avec les parties d'accompagnement suivantes : *violino primo, violino secondo, viola* et l'*organo* qui remplit en même temps les fonctions de *basso.*

Ces deux volumes proviennent de la bibliothèque d'Adrien de La Fage.

Monte (Filippo di).

Di Filippo di Monte, *maestro di capella, della S. C. Maesta dell' imperatore Rodolfo secondo, il decimo libro delli madrigali a cinque voci. Novamente posti in luce.*

In Vineggia, appresso l'herede di Girolamo Scotto, 1581.

In-4°.

Quoique très célèbre par ses œuvres qui sont nombreuses, on n'est même pas bien d'accord sur le nom de cet illustre musicien : M. Fétis écrit Philippe de Mons, le baron de Reiffenberg prétend qu'il s'appelait Philippe Du Mont; on l'écrit généralement Philippe de Monte; d'après M. de Burbure son nom est *van Bergen* (Des Monts) (1).

Voici la table des madrigaux à cinq voix de ce dixième livre :

Amor m' impenna.
Amor chi m' assicura.
Ahi desir cieco.
Che s' altri cui desio.
Come vago augellin.
Che piangi alma e sospiri.
Credei mentre io dormia.
Dolci amorose parolette.
Dhe qual fero destin.
Dolcissima cagion.
Ella di neve e rose.
Et perch' io torni.
Gran rissa ho seco.
Gia havea l' eterna man.
Hor guerra hor tregua.
Nasci e venendo innanzi.
Nasce il gran piacer mio.
Non sia più meco.
Occhi vaghi amorosi.
Occhi leggiadri.
O dolce sonno.
Parea dicesse.
Quand' io tal' hor.
Questi gigli novelli.
Qual sonno hebbi io.
Scipio l' accerbo caso.
Tu mi piagasti.
Verde e viva mia speme.

Les voix sont : *canto, alto, tenore, quinto, basso.*

(1) Fétis, *Biographie des musiciens,* à *Philippe de Mons.*

Monteverde.

Il quinto libro de madrigali a cinque voci, di CLAUDIO MONTEVERDE, *Maestro della musica del serenissimo signor Duca di Mantova, col basso continuo per il clavicembalo, chittarone, ad altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito. Di novo ristampato.*
In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1613.

In-4°.
D'après Fétis, la première édition est de 1599.
Parties séparées : *canto, alto, tenore, quinto, basso.*

TAVOLA DELLI MADRIGALI :

Cruda Amarilli.
O Mirtillo anima mia.
Era l'anima mia.
Ecco Silvio.
Ma se con la pietà.
Dorinda ha dirò.
Ecco piegando.
Ferir quel petto.
Ch' io t' ami.
Deh bella e cara.
Ma tu più che mai.
Che dar più vi poss'io.
M'é più dolce il penar.
Ahi come a un vago sol.
Troppo ben può
Amor se giusto sei.
T' amo mia vita.
(*A six voix.*)
E cosi a poco a poco.
(*A neuf voix.*)
Sinfonia. — Questi vaghi.

Palestrina (1).

Liber primus JO. PETRI ALOYSII PRÆNESTINI *motectorum, quæ partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur.*
Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1579.

Six cahiers in-4°, renfermant chacun une voix séparée (la septième est en regard, quand il y a lieu). Cette édition, que nous ne voyons pas mentionnée dans Fétis, renferme quarante-trois motets.

(1) *Palestrina* est le nom du lieu de naissance du grand compositeur (à huit lieues de Rome). L'ancien nom de cette ville était *Préneste*, d'où provient l'autre surnom *Prænestinus* donné également à ce compositeur.

Passarini.

Messe brevi a otto voci, col basso continuo per l'organo, consacrate al Reverendissimo Padre Clemente Maria Felina, etc., da F. Francesco Passarini, *minor conventuale, e maestro di capella in S. Francesco di Bologna. Opera quarta.*
In Bologna, per Pier Maria Monti, 1690.

In-4°.

Le recueil de ces trois messes à huit voix se compose de neuf cahiers séparés :

PRIMO CHORO.	SECONDO CHORO.
Canto.	*Canto.*
Alto.	*Alto.*
Tenore.	*Tenore.*
Basso.	*Basso.*
Organo.	

Petrucci.

Harmonice musices Odhecaton.

L'apparition d'un exemplaire complet de ce rarissime volume, imprimé par Petrucci, devait nécessairement faire sensation dans le monde des musicographes, aussi nous est-il arrivé des lettres de félicitations de Belgique, d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre, etc., lors de l'achat de ce petit trésor, unique jusqu'ici.

La beauté et la rareté des livres de musique imprimés par Petrucci n'était pas chose inconnue, quand le bibliothécaire Antoine Schmid publia son livre sur ce célèbre artiste (1), mais le travail intéressant et consciencieux de M. Schmid fixa d'une manière particulière l'attention des bibliophiles sur ces éditions remarquables.

L'*Harmonice musices odhecaton* est un volume petit in-4° oblong, de seize centimètres de hauteur, et d'un peu plus de vingt-deux centimètres et demi de largeur. Ce recueil se compose de plus de trois cents

(1) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, etc., von Anton Schmid, Custos der K. R. Hofbibliothek, Vienne* 1845 : Ottaviano dei Petrucci de Fossombrone, le premier inventeur de l'impression musicale avec des types métalliques mobiles.

chansons à quatre et à trois voix, dont deux cent quarante-sept sont avec des paroles françaises ; les paroles n'existent pas tout au long, il y a seulement le premier vers ou un fragment, les textes étant alors dans la mémoire de tout le monde.

Les trois parties de cette collection se trouvent divisées par les lettres A B C en gothique très ornementé, de plus de huit centimètres de hauteur. Le nom des compositeurs est en tête de la partie du *superius* ou *cantus* (il y a un certain nombre de pièces anonymes) ; les trois ou les quatre voix sont imprimées séparément, il est vrai, mais en regard : à gauche le *superius* et le *tenor*, à droite l'*altus* et le *bassus*.

M. Schmid ne connaissait de ce recueil que la lettre C (c'est-à-dire la troisième partie), dont la bibliothèque impériale de Vienne possède un exemplaire d'une belle conservation.

En 1856, M. Catelani publia à Milan, sous ce titre : *Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci,* une brochure occasionnée par la découverte faite par M. Gaetano Gaspari des deux premières parties de l'*Odhecaton*, A et B, mais non complètes.

En 1881 il a paru à Fossombrone même (1) un petit volume de 171 pages in-18 : *Ottaviano de Petrucci de Fossombrone, del professore D. Augusto Vernarecci.* L'auteur, après avoir passé en revue tous les écrivains qui ont parlé de Petrucci, s'occupe plus spécialement de l'homme, de sa famille, de ses travaux, de ses inventions ; nous ne reviendrons pas sur ce dernier sujet, l'ayant déjà traité autre part (2) ; qu'il suffise de rappeler que l'impression musicale de Petrucci se faisait en deux fois : l'impression des portées, puis celle des clés, accidents et notes.

Nous avons réuni en deux tables alphabétiques les timbres ou premières paroles de toutes les chansons et de tous les motets imprimés dans l'*Odhecaton :* la première table renferme les pièces à quatre voix, la seconde celles à trois voix, c'est le classement adopté par Petrucci dans les tables placées au commencement de chacune des trois parties du volume ; ces parties elles-mêmes sont indiquées par leur lettre respective.

Dans des notes au bas de la page, nous donnons les sources pour le texte d'un certain nombre de ces chansons : le temps ne nous a pas

(1) Fossombrone, lieu natal de Petrucci.

(2) Voyez *Bulletins de la Société des compositeurs de musique,* 1867. T. II, page 50.

permis jusqu'ici de pousser plus loin nos recherches là-dessus. On verra que ces indications sont principalement d'après les *Chansons du quinzième siècle,* publiées par M. G. Paris et d'après le manuscrit de Bayeux, à la bibliothèque nationale.

Petrucci étant né en juin 1466, avait trente-deux ans quand il demanda un privilège au sénat de Venise pour ses impressions de musique et ses inventions. Cette pièce tirée des archives de Venise, et publiée par Anton Schmid, est assez intéressante pour que nous la reproduisions :

Serenissimo Principe, et illustrissima signoria siando fama celebratissima Vostra serenità cum sue concessioni et privilegj invitare, et excitare li inzegni ad excogitare ogni di nove inventioni qual habiano essere acomodità, et ornamento publico da questa invitado *Octaviano de i Petrucci da Fossonbrone* habitator in questa inclyta cita homo ingeniosissimo cum molte sue spexe et vigilantissima cura ha trovado quello che molti non solo in Italia, ma etiandio de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampare commodissimamente canto figurado. Et per consequens molto più facilmente canto fermo : Cossa precipue a la religion christiana de grande ornamento et maxime necessaria : pertanto el soprascripto supplicante recorre a li piedi de vostra illustrissima signoria, supplicando quella per solita sua clementia, et benignità se degni concederli de gratia special chome a primo inventore che piuno altro nel dominio de vostra signoria possi stampare canto figurado ne intabulature d'organo et de liuta per anni *vinti* ne anche possi portare ne far portar o vender dicte cosse in le terre et luoghi de excelsa vostra signoria stampade fuora in qualunque altro luogho sotto pena de perdere dicte opere stampade per altri aver portade de fuora et de pagare ducati diese per chadavena opera laqual pena sia applicata per la mita a la franchation del monte novo et questo dimanda de gratia singular a vos-

Prince sérénissime (le doge) et illustrissime seigneurie (le sénat). La renommée universelle ayant répandu que votre Sérénité par ses concessions et privilèges invite et excite les hommes d'intelligence à trouver chaque jour de nouvelles inventions qui tournent à la commodité et à l'agrément du public, *Ottaviano des Petrucci de Fossombrone*, domicilié en cette illustre cité (Venise), homme très ingénieux, est parvenu à force de dépenses et de grands soins à trouver ce que bien des gens, non seulement en Italie, mais aussi au dehors, avaient vainement cherché jusqu'ici, c'est-à-dire à imprimer très commodément le chant figuré et par conséquent encore plus facilement le plainchant ; chose très importante pour la religion chrétienne, de grand ornement et surtout très nécessaire. C'est pourquoi le requérant, nommé ci-dessus, aux pieds de Votre Seigneurie illustrissime, a recours à elle, la suppliant, par sa clémence et sa bénignité habituelles, de lui accorder la grâce spéciale, en sa qualité de premier inventeur, à ce que nul autre que lui, dans les domaines de Votre Seigneurie, ne puisse imprimer du chant figuré, ni des tablatures d'orgue ou de luth, et ce pendant *vingt* ans, ni porter ou faire porter ou vendre sur les territoires et lieux de votre très haute domination, les dites choses imprimées ailleurs, sous peine de la confiscation des dites œuvres imprimées par d'autres et introduites de l'étranger, plus une amende de dix ducats pour chaque ouvrage (exemplaire) la dite amende applicable par moitié au profit du nouveau mont (de piété). Voilà ce qu'il demande comme une grâce spéciale à Votre Sei-

tra illustrissima signoria a la qual sempre ricomando.

1498. Die XXV Maij.

Quod suprascripto supplicanti conceditur prout petit.

Consiliarij.

Ser. Marinus Leono.
Ser. Ieronimus Vendrameno.
Ser. Laurentius Venerio.
Ser. Dominicus Bollani.

gneurie illustrissime, à laquelle il se recommande toujours.

1498. Ce 25 mai.

On accorde la supplique dans les termes transcrits ci-dessus.

Les conseillers.

Ser. Marino Leono.
Ser. Geronimo Vendramin.
Ser. Laurent Venier.
Ser. Dominique Bollani.

Ce n'est que trois ans après avoir obtenu son brevet que Petrucci fit paraître l'*Odhecaton*, à en conclure du moins par la date qu'on voit sur la dédicace.

Le premier feuillet du volume a d'abord le titre : *Harmonice musices Odhecaton*, en gothique, comme tous les caractères du texte ; au-dessous du titre est la grande lettre A déjà décrite. Au verso de ce feuillet est imprimée la dédicace suivante :

Octavianus Petrutius Forosem proniensis Hieronymo Donato patricio Veneto felicitatem.

Noveram iampridem te summum virum Hieronyme : summum patronum. Extant enim ingenii tui monumenta egregia : quibus tuarum virtutum quasi effigiem dum intuemur, sic animis nostris imprimeris et inhæres : nt cum de disciplinis et bonis artibus sermo incidit : vel cogitatio subit : statim occurras. Sed et Bartholomœus Budrius utraque lingua clarus : et tui studiosissimus, me assidua prædicatione tuarum laudum : quamque caste sanctiora illa totius philosophiæ studia musice temperes : in admiratione tui ita confirmavit : ut mihi non esset diu deliberandum : cui potissimum meas delicias : meos amores committerem :

Octavien Petrucci, de Fossombrone (1), à Jérome Donato, patricien de Venise, souhaite toute prospérité.

Je savais déjà, ô Jérome que vous étiez un homme supérieur et un puissant patron. En effet, il existe d'excellents monuments de votre génie ; tandis que nous y regardons comme une image de vos vertus, vous vous imprimez dans nos âmes et vous y restez fixé, de telle sorte que, quand on parle de bonne discipline et de beaux-arts, ou seulement quand on y pense, vous vous présentez immédiatement à notre esprit. Mais de plus, Barthélemy Budrius, célèbre dans les deux langues et très appliqué à vous étudier, m'a confirmé dans cette admiration, en me faisant constamment vos louanges et en me disant, avec quel chaste passion, vous tempériez par l'étude de la musique vos saintes études sur l'ensemble de la philosophie. Je n'ai donc pas eu à délibérer longtemps pour savoir à qui je

(1) *Forum Sempronii*, aujourd'hui Fossombrone, petite ville de l'Ombrie.

cui perpetuo dedicarem. Non pridem vir clarissime animadverteram rei impressoriæ artifices certatim ex omnibus disciplinis novi aliquid quotidie proferre musicam vero illam numerosam sive discantum malis, sive discantum mali, sine quâ non Deum optimum maximum propitiamus : non nuptiarum solennia celebramus, non convivia : non quidquid in vita jucundum transmittimus : ab iisdem opificibus neglectam jacere. Mox edoctus ingeniosissimos viros difficultate victos sæpius ab inceptis destitisse : hoc ego erectus si me quoque possem tollere humo : latinum vero nomen et Venetum inprimis : ubi hæc parta et perfecta forent : hâc quoque nostri inventi gloriolâ virûm volitare per ora : consilio usus ipsius Bartholomæi, viri optimi, rem sum, puto, feliciter agressus ; tam arduam : quam jucundam : quam publice profuturam mortalibus si quidem divinus ille Plato : eas demum beatissimas fore civitates judicaverit, in quibus adolescentes solida hac : qualemque ipse sequutus cæteris videris prescripsisse : musica delectati : sordidis illis voluptatibus renunciaverint, quod brevi futurum nobis maxime sperandum. Commoda enim carminum hujusmodi occasione ingenuis adoloscentes invitati : et dicatura ipsa in admirationem tui erecti : ad imitationem quoque non degeneri emulatione excitabuntur, paululum modo sentiant tibi industriam nostram non improbari. Vale ac nos nostraque quo potes patrocinio libens tutare.

Venetiis decimo octavo, calen. Junias, salutis anno MDI.

confierais de préférence, à qui je dédierais à perpétuité mes délices et mes amours. Depuis longtemps, illustre seigneur, j'ai remarqué que les artistes de l'imprimerie font tous les jours et à l'envi de nouveaux progrès dans toutes les parties de leur art. Mais cette musique mesurée, ou déchant, si vous aimez mieux, sans lequel nous n'accomplissons pas l'office divin, nous ne célébrons ni solennités nuptiales, ni banquets, ni rien de ce qui est agréable dans la vie, git négligé pour ces mêmes artisans. Ayant ensuite appris que des hommes très ingénieux, vaincus par les difficultés, avaient souvent abandonné cette entreprise, excité par la pensée de m'élever au-dessus du vulgaire, de relever le nom latin et le nom Vénitien là d'abord où ladite entreprise serait commencée et menée à sa perfection, et par la gloriole de voir mon invention répétée par toutes les bouches ; aidé des conseils de cet excellent Barthélemy, j'ai entrepris heureusement, je le crois, une tâche aussi difficile qu'agréable, et devant être d'une utilité publique pour les hommes, si, comme le dit le divin Platon, les cités seront bienheureuses, quand les jeunes gens, charmés de cette musique solide, telle que vous la suivez et paraissez la prescrire aux autres, renoncent aux voluptés ignobles. C'est ce qui arrivera bientôt, nous pouvons bien l'espérer. Les jeunes gens distingués, invités par la commode publication de ces chants, et invités par cette dédicace même à vous admirer, se sentiront excités à vous imiter par une noble émulation. Qu'ils sentent un peu seulement que vous ne désapprouvez pas notre industrie. Adieu, et, s'il vous plaît, couvrez autant que vous le pouvez de votre patronage notre personne et notre œuvre.

A Venise, le dix-huit avant les calendes de juin (1) de l'an du salut 1501.

---

(1) Le 18 avant les calendes de juin veut dire dix-huit jours avant le 1er juin. Quant à l'année, il faut se demander si à cette époque, on ne faisait pas commencer l'année à Pâques.

Cette dédicace est suivie, à son tour, par la lettre qu'on va lire :

Bartholomæus Budrius Iustinopolita Hieronymo Donato, patricio Veneto, Salutem.

Soleo Hieronyme clarissime ac omnium bonarum artium cumulo eminentissime : tacita admiratione : qua hominum ingenia prosequor jucundissime affici : hujusque declarandæ quamvis occasionem avidissime arripere. Ita enim sentio et conscientiæ et professionis testimonio (quod possum) ingrati animi ac malignitatis crimen effugere. Quod tum cæteris : tum vero tibi imprimis maxime probatum velim, quem ita admiramur : ita suspicimus : ut contemplatione tui receptissimum illud quasi oraculum : ἀεὶ οὔ πως ἅμα πάντα θεοί δόσαν ἀνθρώποισι.

Sapientissimi vatis animum delusisse videatur : illud vero haud quaquam pulcherrime enim inste. σοφὸντι χρῆ μ' ὥνθρωπος (ὁ ἀνθρωπος) omnia enim tibi pariter cum sapientia, quæ ne singula prosequor, et tui pudoris : et meæ imbecillitatis ratio facit : cum et alioqui suscepti negotii amplissimum mihi fructum proposuerim : si novus hic tuæ urbis fœtus : communem patriam tecum nobilitaturus : me quoque deprecatore in chorum tuarum musarum recipiatur : quem fœcunda parens ingeniorum natura iamdiu parturiens : post aliquot abortus, tandem Octaviani Petrutii solertissimi viri ope subnixa : omnibus numeris absolutissimum edidit, dignus profecto et hic vir : quem omnes admirentur : vel ob hoc, quod rem pulcherrimam sæpe a summis ingeniis infeliciter tentatam solus perfecerit : dignus : quem tu ita suscipias : ut et cæteri intelligant : eidem non plus ingenii in novo invento perficiendo : quem judicii in patrocinio deligendo

Barthélemy Budrius de Capo d'Istria (1) à Jérôme Donato, patricien de Venise, Salut.

J'ai coutume, illustre Jérôme, homme éminent par l'ensemble de toutes les nobles sciences, d'être très agréablement impressionné par la muette admiration avec laquelle je suis les œuvres du génie, et de saisir avidement chaque occasion de l'exprimer (au dehors). C'est ainsi que je pense éviter, autant que je le puis, par le témoignage de ma conscience et par un témoignage public, le reproche d'ingratitude et de malignité. Ce que je fais pour les autres, je voudrais surtout qu'il fût prouvé pour vous que j'admire tant, que je contemple de telle sorte qu'il me semble que cette sentence, communément acceptée comme un oracle : « *Les dieux ne donnent pas tout ensemble aux hommes,* » a trompé l'esprit du plus sage des poètes : *L'homme est un être sage.*

Pour vous toutes choses vous ont été données également, avec la sagesse, pour ne pas entrer dans le détail, votre modestie et ma faiblesse en sont cause, à moi qui me suis proposé un fruit très abondant de l'affaire que j'ai entreprise par ailleurs, si ce nouveau rejeton de votre ville, qui doit illustrer avec vous notre commune patrie est reçu à ma prière dans le chœur de vos muses. La nature, féconde, mère des génies, qui l'enfante depuis longtemps, après quelques avortements, avec l'aide d'Octavien Petrucci, homme très habile, l'a enfin mis au jour parfaitement complète.

Petrucci est un homme digne d'être admiré de tous, d'abord parce qu'il a accompli à lui seul une très belle chose souvent tentée sans succès par de grands génies. Il est digne que vous l'accueilliez, afin que les autres hommes comprennent qu'il n'a pas eu plus de génie en menant à bonne fin sa nouvelle invention que de jugement en choisissant votre patronage.

---

(1) *Justinopolis,* anciennement *Tergestes,* aujourd'hui *Capo d'Istria,* ville d'Istrie.

superfuisse. Ex igitur tibi primitiæ camœnarum proventus : ex uberrimo : ac numerosissimo seminario Petri Castellani e predicatorum familia : religione : et musicæ disciplina memoratissimi : cujus opera : et diligentia centena hæc carmina repurgata : et professione summorum auctorum : et imprimis quod tibi dedicata invidia maiora : tuis auspiciis publicum captura dimittimus.

Voici donc les prémices des productions des muses, venant de l'abondant et nombreux séminaire de Pierre Castellano de l'ordre des frères prêcheurs, célèbre par sa piété, et son zèle pour la musique. Nous publions ces cent chants revisés par les soins et la diligence de ce religieux, espérant que, grâce à l'accueil des auteurs les plus éminents et surtout parce qu'ils vous sont dédiés, ils vaincront l'envie et sous vos auspices s'empareront de la faveur du public.

Notre exemplaire ayant été acquis en Espagne, un possesseur espagnol a traduit dans sa langue les deux pièces que nous venons de donner, et son feuillet blanc ajouté, ne suffisant pas, il a continué malencontreusement au bas de la marge du second feuillet du livre. Au verso de ce même feuillet est la table de la première partie (1). Le recto du troisième feuillet n'a que des portées, et afin d'avoir les quatre parties en regard, le premier morceau commence au verso du troisième feuillet.

Cette lettre A, ou première partie, est paginée par feuillets jusqu'à 103 (2), il y a un 104e feuillet non paginé, contenant :

Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem, 1504, *die* 25 *Maij, cum privilegio invictissimi Dominii Venetiarum qua nullus possit cantum figuratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.*

« Imprimé à Venise par Octavien Petrucci, de Fossombrone, en 1504, le 25 mai, avec privilège de l'invincible seigneurie de Venise, afin que nul ne puisse imprimer le chant figuré, sous la peine contenue dans le privilège. »

Registrum A G E D E F G H I K L M N *omnes quaterni.*

Au-dessous se trouve la marque de Petrucci.

---

(1) Les deux premières colonnes renferment les pièces à quatre parties (*a quatro*) et les deux autres les morceaux à trois voix (*a tre*).

(2) Les chiffres de pagination ne sont pas aux coins, mais presque au milieu de la page. La page 31 est marquée 25.

Le feuillet suivant a le titre de la seconde partie :

Canti B. numero
Cinquanta

Au verso, la table en deux colonnes.

La pagination toujours par feuillets, mais aux coins, va jusqu'à 55. A la page 9 le chiffre est à l'envers (6) et la page 47 est chiffrée 48, qui se trouve également à la page suivante.

Au feuillet qui suit le 55e on lit :

Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium, Forosemproniensem, 1503, *die* 4 *augusti, cum privilegio, etc.*

Registrum A B C D E F G *omnes quaterni.*

(La marque de Petrucci.)

Le feuillet suivant a le titre de la troisième partie ;

Canti C. Uo Cento
Cinquanta

Le verso est blanc.

La table en quatre colonnes sur le feuillet suivant.

Cette 3e partie se compose de 167 feuillets, d'une pagination souvent fautive (1). Le volume finit par un feuillet, contenant :

Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium, Forosemproniensem, 1503, *die* 10 *februarii, cum privilegio, etc.*

Registrum A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T V X *omnes quaterni.*

(La marque de Petrucci.)

---

(1) Dans la pagination le chiffre 12 est marqué 21, il y a 22 pour 21, 26 pour 29, 101 pour 103, 102 pour 104. A partir de 110 il y a 1010; cela continue ainsi jusqu'à 152 avec plus ou moins d'irrégularités.

On voit qu'en résumé cet exemplaire se compose pour la lettre A d'un tirage fait en 1504 ; pour les lettres B et C d'un tirage fait en 1503. encore la lettre C (du mois de Février) a-t-elle été tirée avant la lettre B (du mois d'Août). Il est hors de doute que la lettre A a paru d'abord en 1501, mais il n'est pas encore démontré que les parties B et C aient été imprimées dans cette même année 1501. Je suis convaincu que toutes ces parties isolées avec différentes dates ne sont que des tirages sur les mêmes planches ; le grand point serait de savoir à quelles époques ont eu lieu les premiers tirages.

A la suite de la table complète des trois parties de l'*Odheraton*, nous donnons en partition *la Chanson de l'homme armé* (1), écrite à 4 voix, par Josquin Des Prés et celle du *Franc archer*, d'un auteur inconnu. *La Bernardina*, chanson à trois voix de Josquin Des Prés, a été mise en partition par M. Kiesewetter, dans son intéressant ouvrage : *Schicksale und Beschaffenheit des Weltlichen Gesanges*, etc. (Destinées et constitution du chant profane, etc.) 1841. N° 20 des exemples.

Dans un très petit nombre des chansons du recueil de Petrucci on lit en tête de la partie de l'*altus* : *si placet* ou *ad placitum*, c'est-à-dire *ad libitum*.

---

(1) Les paroles de *l'homme armé* se trouvent dans le manuscrit sur la musique de *Tinctor* ; il y avait très probablement d'autres couplets qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

Le texte d'*Ung franc archer* se trouve dans les *Chansons françoyses*, par Severin Cornet, cinq cahiers in-4°, publiés en 1581. Bibliothèque nationale.

TABLE

DES CHANSONS ET MOTETS QUI SE TROUVENT DANS L'*ODHECATON*.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
MORCEAUX A QUATRE VOIX.		
A		
Acordes moy ce que je pense.....	Anonyme.	A
Adieu mes amours.....	Josquin.	A
A la audienche.....	Hayne.	A
Alba columba.....	Infantis.	C
A l'heure que je vous p. x. (canon : ad nonam canitur bassus hic tempore lapso).....	Josquin.	C
Alons ferons barbe.....	Compere.	A
Amor fait moult tant que nostre argent dure (le ténor chante : *Il est de bonne heure*).....	Anonyme.	A
Amours, amours.....	Hayne.	A
Amours, amours, amours.....	Japart.	A
Amours me trotent sur la pance.....	Lourdoys (1).	B
Amours n'est pas.....	Anonyme.	C
A qui dir' elle sa pensee (2).....	Anonyme.	B
Avant à moy. (Fuga in diatessaron superius)..	Anonyme.	C
Avant, avant (In subdiatessaron).....	Anonyme.	B
Ave Maria.....	De Orto (Des Jardins).	A
Ave regina cœlorum.....	Obrecht.	C
A vous je vieng.....	Anonyme.	C
Aymy, Aymy.....	Anonyme.	C
B		
Basies moy (3).....	Josquin.	B
Beati pacifici (à l'exception du *superius*, les trois autres voix chantent : *De tous biens playne*).	C. de Stappen.	C

(1) Non cité par Fétis.
(2) Recueil de chansons du quinzième siècle; G. Paris.
(3) Man. de Bayeux.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Bergerette savoyene (1).....	Josquin.	A
Berzeretta savoiena.....	Anonyme.	C
Bon temps.....	Anonyme.	B
Brunette.....	J. Sthokem.	A
C		
Cela sans plus ne sufi pas.....	Anonyme.	A
Cela sans plus (in missa).....	Obrecht.	B
Cela sans plus.....	P. de Lannoy.	B
Ce n'est pas.....	P. de La Rue.	B
Cent mille escus.....	Anonyme.	C
Cest mal charché.....	Agricola.	A
Cest ung mauves mal.....	Anonyme.	C
Ceulx qui font la gorre (Le ténor et la basse chantent : *ils sont bien pellés*).....	Anonyme.	C
Chascun me crie.....	Anonyme.	C
Comme femme des confortee.....	Anonyme.	C
Comment peult haver joye.....	Josquin.	B
Comment peult.....	Anonyme.	B
Corps digne (à l'exception du *superius*, les trois autres voix chantent : *Dieu quel mariage*)...	Busnoys.	C (2)
D		
D'amer je me veul intremetre.....	J. Fortuila.	C
De tous biens playne.....	Anonyme.	C
De tous biens playne.....	Anonyme.	C
De tous biens playne (au-dessus du contralto on lit : *Canon ; hic dantur antipodes*).....	Japart.	C
De tous biens playne.....	Agricola.	C
De tous biens playne (Le *superius* chante : *Beati pacifici*).....	C. de Stappen.	C
De tous biens playne (voir la chanson : *Jay pris amours*).....	Anonyme.	A
De tous biens playne.....	Anonyme.	A
De tous biens playne (*canon : Petrus e Joannes currunt in puncto*).....	Josquin.	A

(1) Chansons du quinzième siècle; G. Paris, p. 14.

(2) Cette chanson est mise en partition par Kiesewetter dans *Schicksale des Weltlichen Gesanges*, 1841.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
De vostre deul	Anonyme.	C
Dieu quel mariage (voir *Corps digne*)	Busnoys.	C
Dit le Bourguignon	Anonyme.	A
Dung aultre amer (La partie de ténor porte : *Quartus confortatinus*. Au-dessus du *contra* et de *bassus* il y a : *Obelus quinis sedibus ipse volat.*	De Orto.	B
E		
E la la la (Le *ténor* et le *bassus* chantent : *Faites lui bone chière*)	Anonyme.	B
Eleve vous	Anonyme.	C
Elogeron nous	Anonyme.	C
En chambre polie	Anonyme.	B
En despit de la besogne	Anonyme.	C
En lombre dung bussinet (1)	Anonyme.	C
En lombre dung buissonnet	Josquin.	C
En vroelic	Anonyme.	C
E qui le dira (2)	Anonyme.	A
Entre vous galans (L'*alto* chante : *Je my levai hier au matin*)	Anonyme.	C
Et dunt revenes vous	Compere.	B
Et Marion la brune	Anonyme.	C
Et raira plus la lune	Grégoire.	C
E vray Dieu que payne	Compere.	C
F		
Faictes luy bonne chière (voyez E la la la)	Anonyme.	B
Faisans regres	Anonyme.	C
Fault il que heur soy	Jo. Martini.	C
Fors seulement	P. de La Rue.	B
Fors seulement	Obrecht.	C
Fors seulement	Agricola.	C
Fors seulement	G. Reingot.	C

(1) Chansons du quinzième siècle ; G. Paris, p. 20. — L'air n'est pas le même ; celui du manuscrit de Bayeux est encore une troisième version différente. La seconde messe de Carpentras est sur la chanson *A lombre dung buissonet*.

(2) Man. de Bayeux, ch. 85me ; le commencement des deux versions est bien le même, mais elles ne tardent pas à dévier l'une de l'autre.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Fors seulement	Ghiselin.	C
Fors seulement	Alexander.	C
Fors seulement	Anonyme.	C
Fortuna desperata	J. Pinarol.	C
Fortuna desperata	Anonyme.	C
Fortuna dun gran tempo (sous le *superius Franch cor quastu*)	De Vigne.	B
Fortuna dun gran tempo	Japart.	C
Franch cor quastu (à part le *superius*, les autres voix chantent : *fortuna d'un gran tempo*, à cinq voix)	De Vigne.	B
G		
Gentils galans aventuriers	Anonyme.	C
Gentil galant de gorre (guerre)	Anonyme.	C
Gentil galans de gerre	C. de Stappen.	C
Gratieuse (Le *superius* et le *bassus* chantent : *Mon mignault*)	Anonyme.	A
H		
Helas ce n'est pas sans rayson se jai melancolie.	Sthokem.	A
Helas helas	Ninot.	B
Helas helas fault il	Anonyme.	C
Helas hic moet my liden	Ghiselin.	C
Helas le povre Jean	Anonyme.	C
Helas que poura devenir	Caron.	A
Helas qu'il est a mon gré	Japart.	A
He logeron nous	Anonyme.	A
Hor (or) oirez une chanson	Anonyme.	A
I		
Ich bin so elende	Anonyme.	C
Il est de bone heure (le *bassus* chante *l'homme armé*)	Jo. Japart.	C
Il est de bone heure (voy. *Amor fait moult*)	Anonyme.	A
Ils sont bien pellés (1) (voir : *Ceulx qui font la gorre*)	Anonyme.	C

(1) *Chanson du quinzième siècle*, G. Paris ; l'air n'est pas le même.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
J		
James, james (jamais).....	Anonyme.	A
Jay bien nouri (1).....	Anonyme.	C
Jay pris amour de seize ans.....	Anonyme.	C
Jay pris amours.....	Anonyme.	C
Jay pris amours.....	Anonyme.	C
Jay pris amours.....	Obrecht.	B
Jay pris amours (l'*altus* et le *bassus* chantent : *De tous biens*).....	Anonyme.	A
Jay pris amours (en sol mineur).....	Japart.	A
Jay pris amours (en la mineur)..... (Au titre de cette chanson : *Fit aries piscis in licanosypathon*).	Japart.	B
Jay pris amours tout au rebours (2).....	Busnoys.	A
Jay pris amours (l'*altus* et le *bassus* chantent : *De tous biens playne*).....	Anonyme.	A
Jay pris mon bourdon.....	Sthokem.	C
Jay pris amours.....	Anonyme.	B
Je cuide se ce temps me dure.....	Anonyme.	A
Je cuide (le *tenor* et le *bassus* chantent : *De tous biens playne*).....	Japart.	B
Je my levai hier au matin (voy. *Entre vous galans*).....	Anonyme.	C
Je nay dueul.....	Okeghem.	C
Je nay dueul.....	Agricola.	A
Je ne demande aultre degré.....	Busnoys.	A
Je ne fay plus.....	Anonyme.	A
Je ne me peus tenir d'amer (3).....	Anonyme.	C
Je ne suis mort ne vif.....	Anonyme.	C
Je ne suis pas a ma playsance.....	Anonyme.	C
Je sais bien dire l'ave.....	Josquin.	C
Je suis amye du forier.....	Anonyme.	B
Je sui Dalemagne.....	J. Sthokem.	C
Je suy Dalemagne (à cinq parties ; le ténor et la basse chantent : *Joliette men vay*).....	Anonyme.	C

(1) Chansons du quinzième siècle, G. Paris, p. 23. Le *superius* est à peu près semblable à l'air noté par M. Gevaert, mais dans *l'Odhecaton* cet air a quatre mesures de plus.

(2) Cette chanson tient huit pages, c'est la plus longue de tout le recueil.

(3) On trouve cette chanson, avec les paroles, dans J. Gero (voyez aux Madrigaux); la musique n'est pas la même.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Joliette men vay (précédente).		
Je suis trop jounette.....	Anonyme.	B
L		
La fluer de biaulté.....	Jo. Martini.	C
Lamor de moy (1).....	Anonyme.	C
Latura tu.....	Anonyme.	A
La tourturella.....	J. Obrecht.	C
Lautre jour men chevauchoye.....	Anonyme.	C
Lautrier je men aloye jouer.....	Anonyme.	C
Lautrier que passa.....	Busnoys.	B
Le bon temps que javoy.....	Anonyme.	C
Le despourveu infortuné.....	Anonyme.	C
Lenzotta mia.....	Anonyme.	C
Le second jour d'avril.....	J. Japart.	A
Le serviteur (2).....	Anonyme.	A
Les trois filles de Paris.....	De Orto.	C
Linken van beveren.....	Anonyme.	C
Loier my fault un carpentier.....	J. Japart.	C
Lomme armé (au titre : Canon. *Et sic de singulis*).....	Josquin.	B
Lomme feme desconfortee (3).....	Anonyme.	C
Loseray dire (4).....	Anonyme.	A
Loseray je dire se jame per amours.....	Anonyme.	C
Lourdault lourdault (5).....	Compere.	B
M		
Mayntes femes (avec le canon : « *Odam si protham teneas in remisso diapason cum paribus ter augeas.* » Au ténor : « *Voces a mese non nullas usque licanosypato recine singulas.* »	Busnoys.	C
Meskin es hu (6).....	Anonyme.	A
Mon amy mavoyt promis une belle chainture..	Anonyme.	C
Mon enfant, mon enfant.....	Anonyme.	C

(1) Voy. chanson du quinzième siècle, G. Paris, p. 30, et man. Bayeux (semblable).

(2) M. Catelani indique cette chanson avec le nom de Busnoys; notre exemplaire ne donne pas de nom d'auteur.

(3) Cette chanson a été omise dans la table de Petrucci, elle est à la p. 108.

(4) Manuscrit de Bayeux (semblable).

(5) Chanson du quinzième siècle, G. Paris, p. 69, l'air n'est pas le même.

(6) Cette chanson, quoique à 4 parties, se trouve placée après les trios, c'est la dernière de la lettre A.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Mon mari ma defamee (1).....	De Orto.	B
Mon mari ma deffamee.....	Anonyme.	C
Mon mignault (l'altus et le ténor chantent : *Gratieuse*).....	Anonyme.	A
Mon pere ma doné mari.....	Anonyme.	B
Mon pere ma doné mari.....	Compere.	C
Mon pere ma mariee.....	Anonyme.	B
Mynherr.....	Anonyme.	C
Myn morgen ghaf.....	Anonyme.	B
N		
Nas tu pas veu la mistondina.....	Anonyme.	C
Nenccioza.....	Jo. Martini.	C
Nenciozza mia (2).....	Japart.	A
Noé, Noé, Noé,.....	Brumel.	B
Nostre cambriere si malade estois.....	Anonyme.	A
Nous sommes de lordre de saynt Babuyn.....	Compere.	A
Nunqua fue pena maior.....	Anonyme.	A
Nunqua fue pena maior.....	Anonyme.	C
O		
O Venus bant.....	Anonyme.	C
P		
Par ung jour de matinee.....	Yzac.	C
Petite camusete (3).....	Okenghem.	C
Plus ne chasseray sans gans (voy. *Pour passer temps*).		
Pour passer temps (Le contraténor et le ténor chantent : *Plus ne chasseray sans gans*).....	J. Japart.	C
Porquoy je ne puis dire (le ténor chante : *Vray Dieu damours*).....	J. Sthokem.	A
Porquoy non.....	P. de la Rue.	A
Pour quoy tant.....	Anonyme.	C
Prennez sur moy (Fuga).....	Okenghem.	C

(1) Chansons du quinzième siècle, G. Paris, p. 109, le commencement seul est semblable.

(2) Cette chanson a été omise dans la table de Petrucci, elle se trouve à la page 10.

(3) Dans la table, il y a *Petita camuseta*, mais en tête de la chanson le titre est rectifié et mis en français.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Prestes le moy.....	J. Japart.	C
Q		
Quant a moy (Fuga in diatessaron superius)...	Anonyme.	C
Quant vostre ymage.....	Anonyme.	C
Questa se chiama.....	J. Japart.	C
Que vous Madame (à la basse : *In pace in idipsum*).....	Agricola.	C
Quis det ut veniat.....	Agricola.	C
Qui veult jouer de la queue.....	Anonyme.	C
R		
Recordes moy ce que je pense.....	Anonyme.	A
Revellies vous (1).....	Anonyme.	B
Rompelthier (2).....	Anonyme.	A
Rose plaisant.....	Philipon.	C
Royne du ciel (au contra: *Id placitus*).....	Compere.	C
S		
Se congié pris.....	Anonyme.	C
Se congié pris.....	J. Japart.	A
Serviteur soye.....	J. Sthokem.	C
Se suis trop jonnette.....	Anonyme.	B
Sil vous playsist.....	J. Regis.	C
Sur le pont d'Avignon.....	Anonyme.	C
Sil y a compagnon en la compagnie (voy. *Une fileresse*).		
T		
Tan bien mit son pensament.....	J. Japart.	A
Tant que nostre argent dura.....	J. Obrecht.	C
Tart ara mon cœur.....	Molinet.	C
Tmeiskin vas junck.....	Anonyme.	A
Tout a par moy.....	Agricola.	C

(1) Recueil de chansons du quinzième siècle, G. Paris, p. 140 ; quelques mots du commencement sont semblables, le reste est différent.

(2) M. Catelani met cette chanson sous le nom de J. Obrecht ; dans notre exemplaire elle ne porte pas de nom.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Tous les regres	P. de la Rue.	B
Tres doulce fillete	Anonyme.	C
Tres doulx regart	Anonyme.	C
Tsat'een meskin (1)	J. Obrecht.	A
U		
Una moza falle yo	Anonyme.	B
Una musque de Buscgaya (2) (avec le canon : « *Quiescit qui supreme volat. Venit post me, qui in puncto clamat.* »)	Josquin.	C
Une fileresse (Le contra chante : *S'il y a compagnon en la compagnie ;* le ténor chante : *Vostre amour*)	Anonyme.	C
Une petite aquinec	Anonyme.	C
Une playsante fillete	Compere.	C
Ung franc archier	Compere.	A
Un franc archer	Anonyme.	C
V		
Va vilment	Obrecht	B
Veci la danse barbari	Vaqueras.	B
Verai Dieu damours (voir la chanson : *Pour quoy je ne puis dire*)	J. Sthokem.	A
Venecioza	J. Martini.	C
Vilana che sa tu far ?	Anonyme.	C
Virgo celesti (à 5 voix, 2 ténors ; les paroles tout au long)	Compere.	B
Virtutum expulsus terris chorus omnis abibit	C. de Stappen.	C
Vive le roy (avec le canon : *Fingite vocales modulis apteque subinde, Vocibus his vulgi nascitur unde tenor. Non verlo peryit curru totumque secundum Subrehit ad primum ; per tetracorda modum*)	Josquin.	C
Vivre ou mourir	Anonyme.	C
Vostre amour (voy. *Une fileresse*)		
Vostre bargeronette	Compere.	A

(1) Cette chanson (ainsi que celles *A l'audienche* et *Latura tu*) a été imprimée après les trios, sans doute comme supplément.

(2) Chansons du quinzième siècle, G. Paris, p. 7 (assez semblable).

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
Vray dieu damours (1) (à 5, les contraltos chantent les litanies des saints).....	Jo. Japart.	C
Vray Dieu qui me confortera.....	Anonyme.	B

MORCEAUX A TROIS VOIX.

A

Adieu fillette de regnon (renom).....	Anonyme.	B
Ales mon cor.....	Alexander. (Agricola ?)	A
Ales regrez.....	Hayne.	A
Ales regrez.....	Agricola.	A
Alma redemptoris.....	Anonyme.	C
A qui diraige mes pensées.....	Anonyme.	B
Avant, avant (In subdiatessaron).....	Anonyme.	B
Ave ancilla Trinitatis.....	Brumel.	B

B

Basies moy (2) (Fuga in diatessaron).....	Asel (3).	B
Belle sur toutes (la partie de contra chante : *Tota pulchra es*).....	Agricola	C
Benedictus.....	Yzac.	A

C

Cela sans plus.....	Josquin.	A
Chanter ne puis.....	Compere.	B
Circumdederunt (voy. *L'heure est venue*).....	Agricola.	A
Comme feme.....	Agricola.	C
Corpusque meus.....	Agricola.	A
Crions novel.....	Compere.	A

D

De tous biens playne.....	Bourdon.	A
De tous biens playne.....	Ghiselin.	B

(1) Dans les chansons du quinzième siècle, G. Paris donne trois versions de celle-ci, aucune n'est semblable à la nôtre. — On trouve aussi cette chanson dans J. Gero (voir aux Madrigaux) l'air est autre.

(2) Voyez manuscrit de Bayeux, 101e chanson.

(3) Inconnu.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
De tous biens playne.....	Anonyme.	C
De tous biens playne.....	Anonyme.	C
Disant adieu Madame.....	Anonyme.	A
E		
En amours que cognoist.....	Brumel.	B
Est-il possible que lhome peult.....	Anonyme.	A
F		
Favus distillans.....	Ghiselin.	C
Fortuna dun gran tempo (1).....	Anonyme.	A
Fortuna per ta crudelte.....	Vincinet (2).	A
G		
Garissez moy.....	Compere.	A
Gentil prince.....	Anonyme.	A
H		
Ha traitre amours.....	J. Sthokem.	A
Helas.....	Yzac.	A
Helas.....	Tinctoris.	A
Helas hic moet my liden.....	Ghiselin.	C
J		
Jay bien haver (3).....	Agricola.	A
Je despite tous.....	Brumel.	B
Je nay dueul (voy. *Vostre a jamays*).....	Ghiselin.	C
Je vous emprie.....	Agricola.	B
Joli amours.....	Ghiselin.	C
Joli amours.....	C. de Wilder.	C
L		
La Alfonsina.....	Ghiselin.	A

(1) *Fortuna d'un gran tempo* se trouve avec le nom de Josquin dans la brochure de M. Catelani, ainsi que dans Vernarecci.

(2) Non cité.

(3) En comparant avec Catelani, il y a ici un changement de place entre *Jay bien haver* et la chanson *Puisque de vous*, l'une se trouve à la place de l'autre et *vice-versa*.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
La Bernardina	Josquin.	C
La hault Dalemagne	Mathurin.	C
La Morra	Yzac.	A
La plus des plus	Josquin.	A
La regrettee	Hayne.	B
La Spagna	Anonyme.	C
La Stàngetta (1)	Anonyme.	A
Le corps (le contra chante : *Corpusque meus*)	Compere.	A
Legrant desir (2)	Compere.	B
Le renvoy	Compere.	A
Le serviteur	Hancart.	C
Le serviteur	Anonyme.	C
Le serviteur	J. Tadinghen.	C
Les grans regres	Anonyme.	A
Leure est venue (le contra chante : *Circa dederunt me*)	Agricola.	A
Lomme bani	Agricola.	A
Lomme feme	Agricola.	C
M		
Ma bouche rit	Okenghem.	A
Madame helas	Anonyme (3).	A
Mais que ce fust (4)	Compere.	A
Male bouche (le Contra chante : *Circumdederunt me*)	Compere.	A
Malor me bat	Okenghem.	A
Margueritte	Anonyme.	A
Ma seule dame	Anonyme.	A
Mater patris	Brumel.	A
Me doibt	Compere.	A
Mes pensees	Compere.	A
Mon souvenir	Anonyme.	A
O		
Or sus, or sus bovier (In subdiatessaron)	Bulkyn.	B

(1) M. Catelani donne cette pièce avec le nom de Uuerbech, sans doute Overbeck; point de renseignements sur ce compositeur.

(2) Chansons du quinzième siècle, G. Paris, p. 138 man. de Bayeux bien plus semblable; 24e chanson.

(3) Cette chanson est indiquée par M. Catelani avec le nom de Josquin; notre exemplaire ne porte pas de nom.

(4) Man. de Bayeux, 74e chanson.

Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
O Venus Bant.....	Josquin.	A
P		
Pensif mari.....	J. Tadinghem.	A
Puisque de vous (1).....	Anonyme.	A
Pourquoy tu fist ceste emprise.....	Anonyme.	B
R		
Royne de fleurs (2).....	Alexander.	A
Royne du ciel (Le contra chante *Regina celi*)..	Comperé.	A
S		
Se jay requis.....	Ghiselin.	C
Se mieulx ne vient damour.....	Compere.	A
Se mieulx ne vient damour.....	Agricola.	C
Si ascendere in celum.....	Nic. Craen.	C
Si a tort on ma blamee.....	Anonyme.	A
Si sumpsero.....	Obrecht.	B
Si vedero.....	Alexander. (Agricola.)	A
T		
Tander naken (3).....	Obrecht.	A
Tander naken.....	Agricola.	C
Tander naken.....	Lapicide.	C
Tant ha bon oeul.....	Compere.	A
Tartara.....	Yzac.	C
Tous les regrets.....	Anonyme.	C
U		
Une maistresse.....	Brumel.	C

(1) Chansons du quinzième siècle, G. Paris, p. 97.

(2) Ibidem p. 56, et dans le man. Bayeux; l'air n'est pas le même.

(3) Cette chanson paraît avoir inspiré bien des compositeurs du quinzième siècle, Luscinius dans sa *Musurgia*, page 38 parle d'un Tandernaken de Hofhaimer.

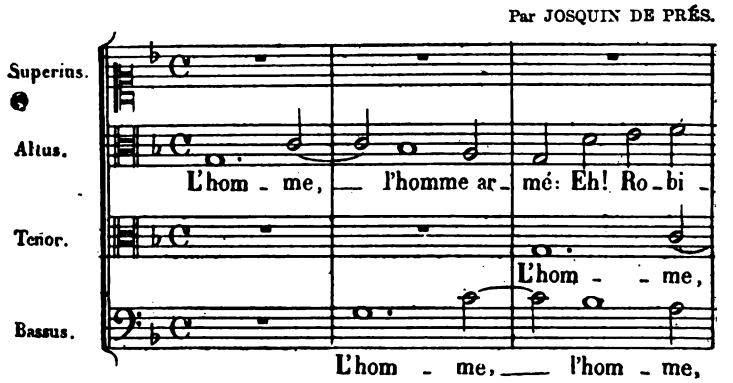
Désignation des morceaux.	Noms des compositeurs.	Indication de la partie du volume.
V		
Venes regres.....	Compere.	A
Venus tu ma pris.....	De Orto.	A
Vostre a jamays (le Contra chante : *Je nay dueul*).....	Ghiselin.	C
Vous dont fourtune.....	Anonyme.	C
W		
Weit ghy.....	Anonyme.	C

D'après cette table il y a 226 morceaux à quatre voix, et 90 pièces à trois voix, ce qui ferait 316. Le total, d'après les titres, devrait être de 300. La différence provient de ce qu'une chanson renferme d'autres thèmes ou d'autres chansons qui ont été inscrites à leur tour.

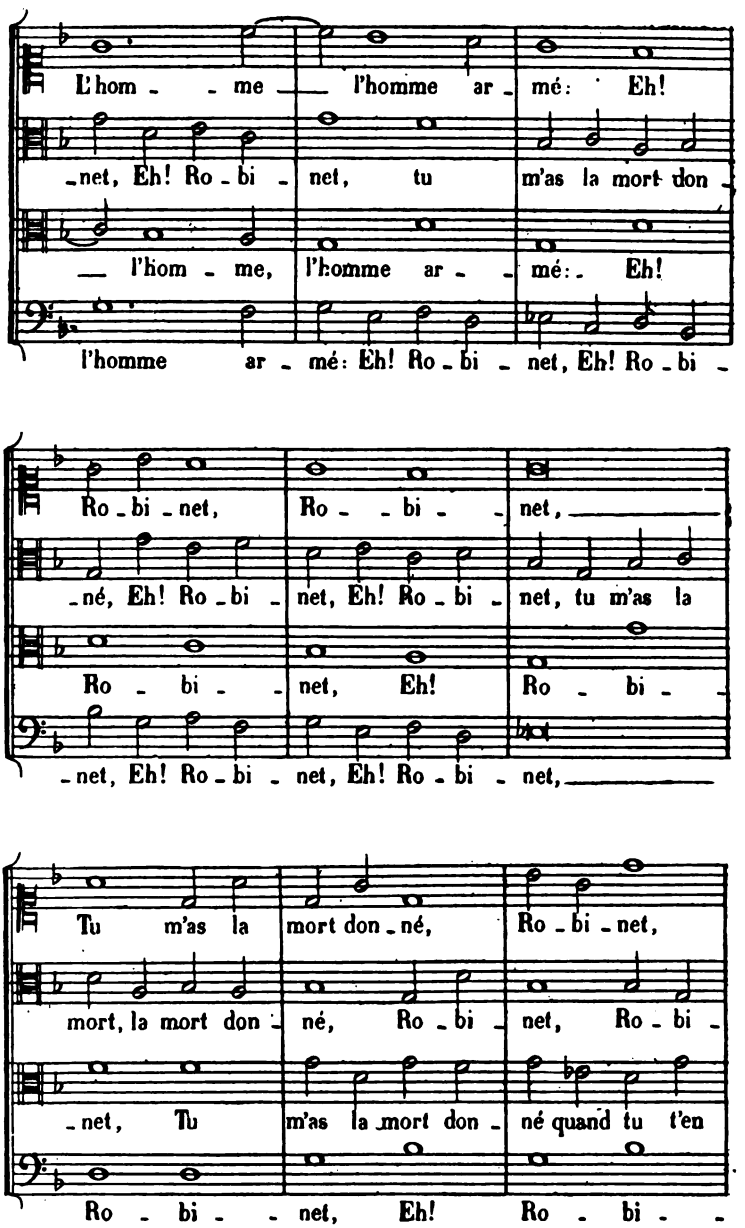
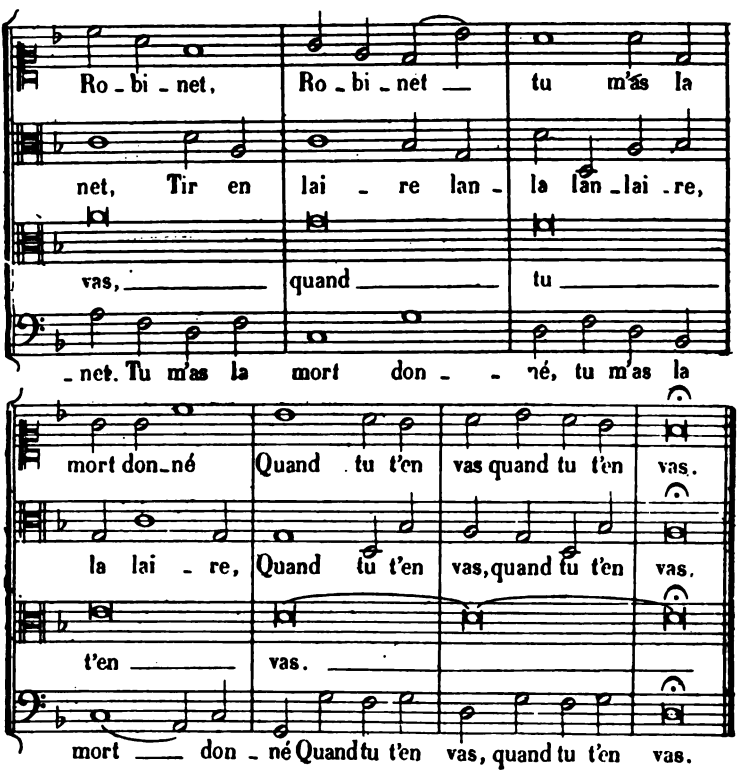
CHANSON DE L'HOMME ARMÉ (1).

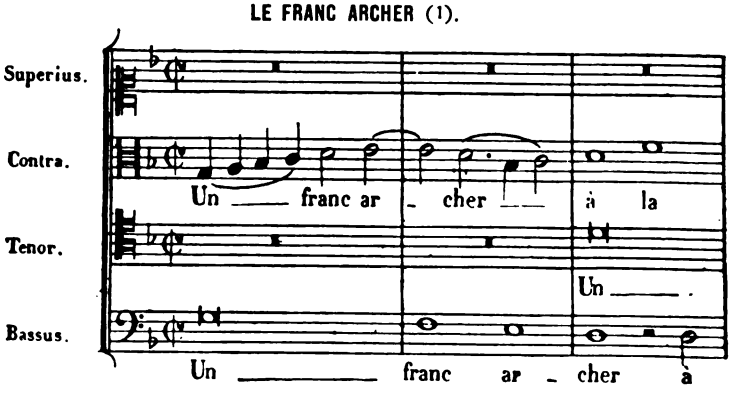
CANON (*Et sic de singulis.*)

Par JOSQUIN DE PRÉS.

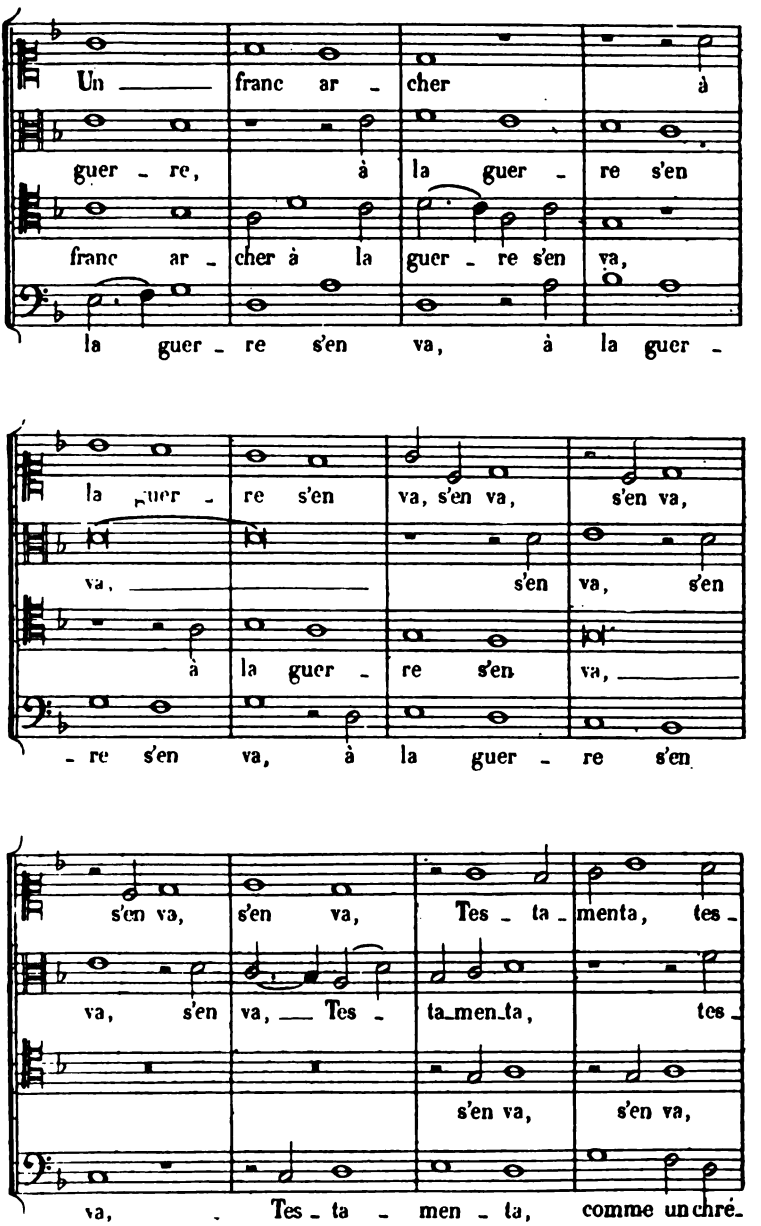


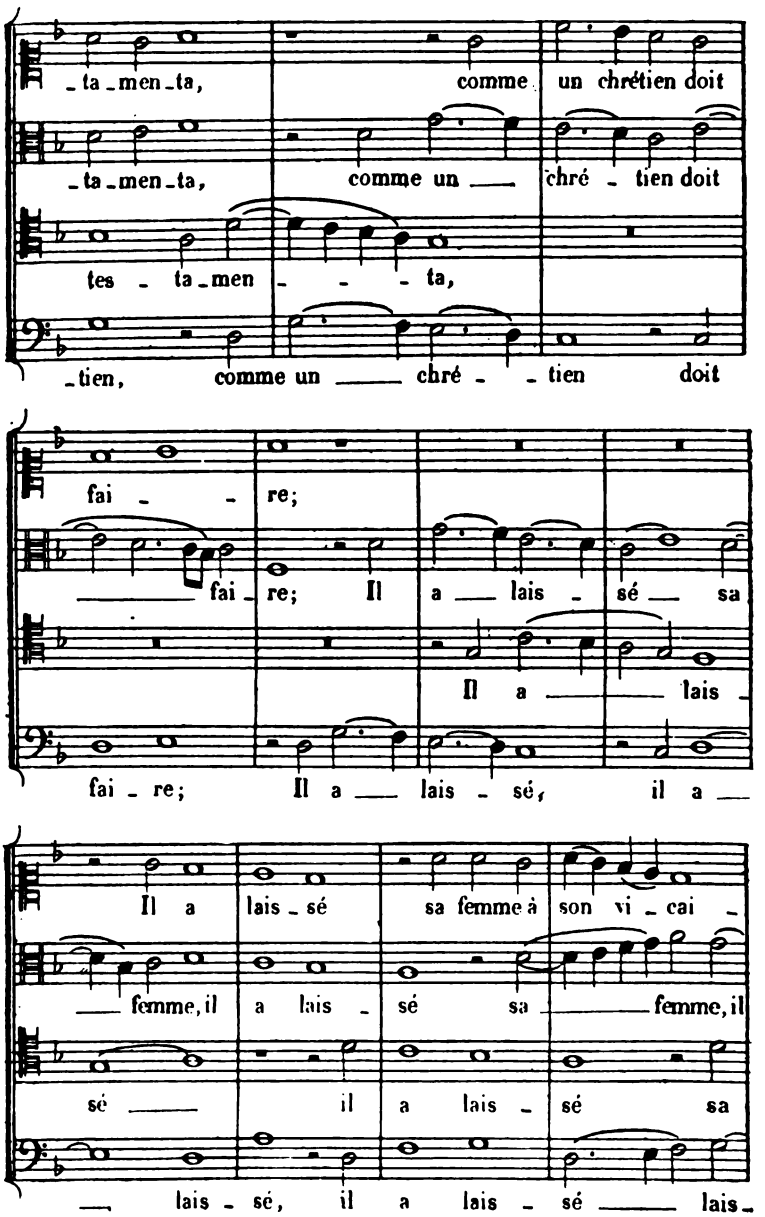
(1) D'après l'*Odhecaton de* Petrucci ; lettre B, p. 2. *Et sic de singulis*, canon ouvert.

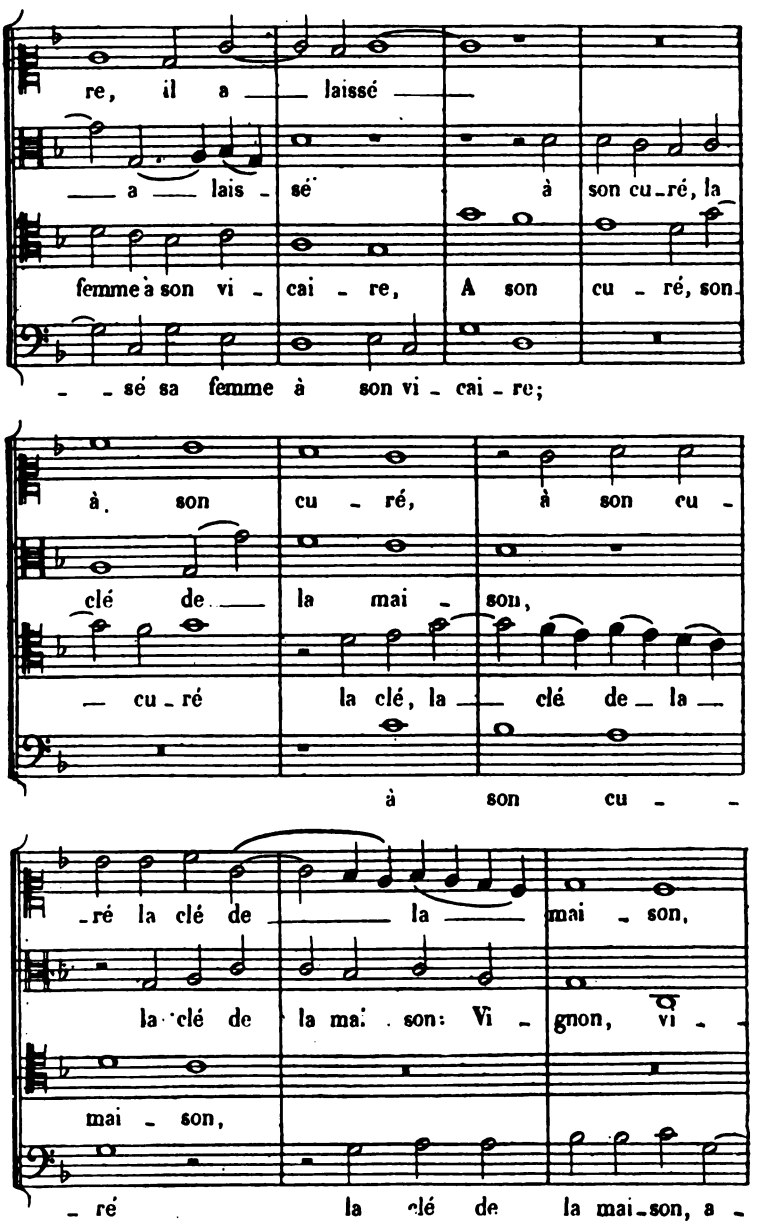
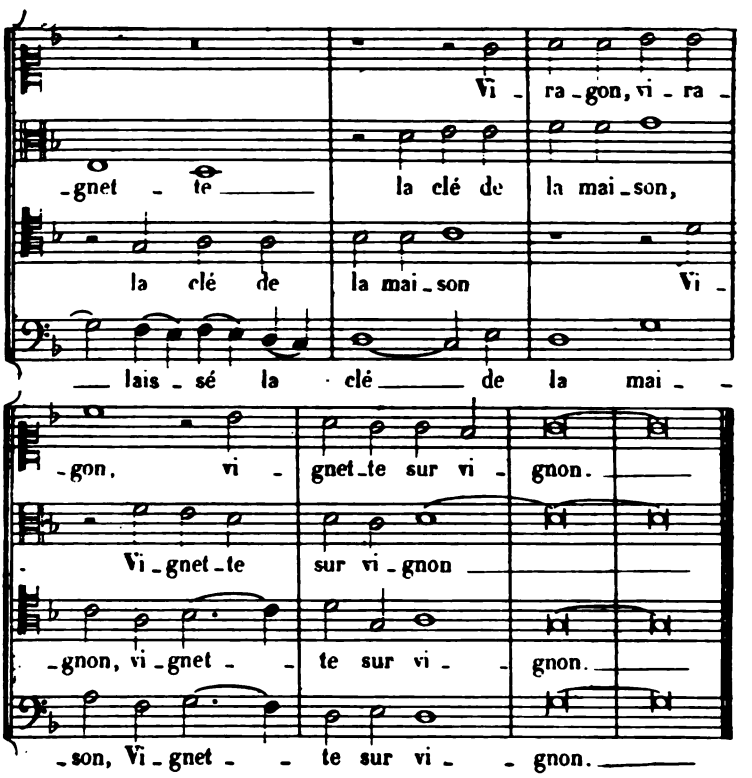

L'hom - - me — l'homme ar - mé: Eh!
-net, Eh! Ro - bi - net, tu m'as la mort don -
— l'hom - me, l'homme ar - - mé: - Eh!
l'homme ar - mé: Eh! Ro - bi - net, Eh! Ro - bi -
Ro - bi - net, Ro - - bi - - net, —
-né, Eh! Ro - bi - net, Eh! Ro - bi - net, tu m'as la
Ro - bi - - net, Eh! Ro - bi - -
-net, Eh! Ro - bi - net, Eh! Ro - bi - net, —
Tu m'as la mort don - né, Ro - bi - net,
mort, la mort don - né, Ro - bi - net, Ro - bi -
-net, Tu m'as la mort don - né quand tu t'en
Ro - bi - - net, Eh! Ro - bi - -

LE FRANC ARCHER (1).



(1) Tiré de l'*Odhecaton* de Petrucci. Lettre C p. 42 (anonyme), mis en partition par J. B. Weckerlin.


Un franc ar - cher à
guer - re, à la guer - re s'en
franc ar - cher à la guer - re s'en va,
la guer - re s'en va, à la guer -
la guer - re s'en va, s'en va, s'en va,
va, s'en va, s'en
à la guer - re s'en va,
- re s'en va, à la guer - re s'en
s'en va, s'en va, Tes - ta - menta, tes -
va, s'en va, Tes - ta_men_ta, tes -
s'en va, s'en va,
va, Tes - ta - men - ta, comme un chré-


_ta_men_ta, comme un chrétien doit
_ta_men_ta, comme un ___ chré _ tien doit
tes _ ta_men _ _ _ ta,
_tien, comme un ___ chré _ _ tien doit
fai _ _ re;
___ fai _ re; Il a ___ lais _ sé ___ sa
Il a ___ lais _
fai _ re; Il a ___ lais _ sé, il a ___
Il a lais _ sé sa femme à son vi _ cai _
___ femme, il a lais _ sé sa ___ femme, il
sé ___ il a lais _ sé sa
___ lais _ sé, il a lais _ sé ___ lais _


re, il a laissé
a lais - sé à son cu-ré, la
femme à son vi - cai - re, A son cu - ré, son
- sé sa femme à son vi - cai - re;
à son cu - ré, à son cu -
clé de la mai - son,
cu - ré la clé, la clé de la
à son cu - -
-ré la clé de la mai - son,
la clé de la mai - son: Vi - gnon, vi -
mai - son,
- ré la clé de la mai-son, a -

2

Le franc archer une arquebuse avoit,
Laquelle estoit de sablon blanc chargé,
Et si avoit un foureau sans espée,
Encore plus les mules, aux talons:
Viragon, vignette sur vignon.

3

Le franc archer à son hoste disoit:
Sangoy! morgoy! Je renigoy! je te tue!
Tout beau, monsieur, nos oies sont en mue,
Et l'appaisa d'une soupe à l'ognon:
Viragon, vignette sur vignon. (1)

(1) Les paroles que nous donnons se trouvent dans les *Chansons françoyses*, par

Pinello.

Il secondo libro delle Canzoni napolitane a tre voci, di Gio. Battista Pinello di Ghirardi, *nobile Genovese, cantor nel domo di Vicenza, nuovamente da lui composte, et date in luce.*
In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1571.

Trois cahiers, petit in-8° non mentionné par Fétis. Les trois parties sont : *canto, tenore* et *basso.*

TABLE.

A caso un giorno.
Amor e morte.
Core del pietto mio.
Cane canazza.
Chi me l' avesse.
Dormendo mi soniava.
Gratia virtù.
Laura mia bella.
Monti rupi ruine.
Non più amore.
O madre mia.
O chiara più.
O figlia non ti fare.
O vecchia che te vea.
Poi ch' io parti.
Quando quel cochio.
Sia benedetta.
Son queste Laura.
Se te lascio ohimè.
Tutt' e amor.
Volse natura far.

Primavera.

Il primo libro de Canzone napolitane a tre voci, di Jo. Leonardo Primavera, *con alcune Napolitane di* Jo. Leonardo di l'Arpa, *nuovamente da lui composte e datte in luce.*
In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1570.

Petit in-8°.
Trois cahiers : *soprano, tenore* et *basso.*

Severin Cornet, 1581, cinq cahiers in-4° dans un carton, Bibliothèque nationale. Le Roux de Lincy donne le *Franc archer* en quinze couplets, dans son *Recueil de chants historiques français ;* Paris, 1842, deuxième série, p. 272. Notre deuxième couplet diffère complètement du sien.

TABLE.

Ardenti miei sospiri.
Ardo moro languisco.
Amor lasciami stare.
All' arme, all' arme.
Bellezza ch' empi.
Correte scuri amanti.
Donne leggiadre.
Deh lasciatemi stare.
Dormendo mi sonniava.
Dapoi che tu crudel.
Dolc' amorose.
Donne gliè ben.
E di quanto bene.
Hanno raggion' affé.
Lucretia gentil.
Mille volte dicia.
Miracolo non è.
Maraviglia non è.
Questa donna crudel.
Quando vidi.
Sento tal foco.
Si havessi tantillo.
Se di longa.
Sempre ho fuggito.
Turco Giudeo.
Tre donne belle.
Tante migliara.
Un tempo ogn'hor.
Viver amando.
Villanella ch' all acqua.

IL SECUNDO LIBRO.

Bella Smiralda.
Che seria.
Chi vol veder.
Campare di speranza.
Dolce mi seria.
Dolce m' è per tuo amor.
Dirudi ridirido.
E giunta l' hora.
Fuggendo 'l mio dolore.
Foscarina gentil.
Fiora che di beltà.
Hier sera.
L' imperator.
La villanella.
La signoria.
Mira la villanella.
Na vecchiarella.
O Dio se tu conosci.
O Dio per che non vedi.
Per voi vivo madonna.
Quando veggo.
Se ti nascondi.
Sento tal foco.
Scontrai una fantina.
Signora mia.
Tu m'hai lasciato.
Vi la vi.
Viva fiamma.
Venuto è il maggio.

Reuchlin.

JOANNIS REUCHLIN *Phorcensis Scenica Progymnasmata, hoc est, ludicra preexercitamenta* (1503).

Petit in-4°.

« Les Progymnasmata, ou premiers exercices scéniques et plaisants de Jean Reuchlin, de Pfortzheim. »

Cette plaquette se compose de seize feuillets y compris le titre.

Sur ce titre même se trouvent huit vers latins de Sébastien Brant à la louange de Reuchlin ; l'auteur s'adresse à l'évêque de Worms : « Re-

çois, ô vénérable prélat des Vaugions (1), les œuvres comiques de notre Jean Capuis (2), au doux langage ; sous sa conduite la comédie antique a revu les Germains, et le Rhin a mérité de chausser de nouveau le brodequin comique. Mon cher Capuis a su faire sortir ces belles flammes d'une fumée barbare, mille grâces lui en soient rendues. La cohorte des savants, la jeunesse élégante doivent beaucoup à Capuis : Thalie lui doit également beaucoup. »

Le sujet de la pièce est une faible imitation (d'ailleurs très abrégée) de notre Pathelin.

Cet essai dramatique, ainsi que nous l'apprend le livret lui-même : « fut joué aux réjouissances de février à Heidelberg, dans le palais de l'illustre prince le révérend seigneur Jean Camerarius Dalburg, évêque de Worms. »

« Ont joué : Jacques Dornberger, Jacques Eltz, Jacques Lutz, Jacques Merckel, Jacques Wimpfeling le jeune, Érasme Munch, Jérôme Quaich, Jean Gnypo, Jean Buel.

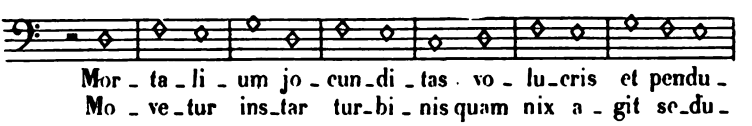
Daniel Meyel a fait la musique.

Jean Richartzhuser a corrigé.

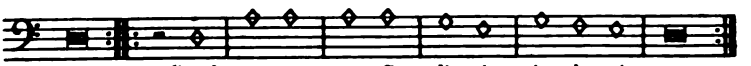
Le 31 janvier 1497. »

« L'évêque, après avoir réjoui libéralement les jeunes acteurs par l'excellence de sa table, leur donna avec une grande munificence des anneaux d'or et des pièces (ou médailles) d'or : alors Valentin Helfant, de Wissembourg, adressa au nom de ses camarades le discours suivant pour une si splendide générosité. »

Suit le discours. Comme il n'a rien de particulièrement intéressant, nous le remplacerons par la strophe ou les strophes musicales, chantées à la fin du premier acte ; cette sorte de plain-chant se disait en chœur par toute la troupe, à l'unisson et sans accompagnement, car il n'est pas question d'instruments.

FIN du 1er ACTE

(1) Vaugions, habitants de Worms.

(2) Sébastien Brant joue sur le mot de Reuchlin (petite fumée).



Chaque acte se terminait de cette façon, c'est-à-dire avec un petit plain-chant, à l'exception du cinquième acte qui finit sans musique.

Les personnages sont :

Petrucius. — Dromo. — Henno. — Abra. — Minos. — Danista. — Alcabicius. — Elsa. — Greta.

On voit que les rôles de femmes étaient, selon l'usage du temps, remplis par des hommes. Notre édition est de Bâle, 1503.

Reusner (Isaïe).

Hundert geistliche Melodien evangelischer Lieder, welche auf die Fest und andere Tage, so wol in der christlichen Gemeine, als auch daheim gesungen werden, Gott allein zu Ehren, mit Fleis, nach iziger Manier, in die Laute gesetzet, und auf instendiges Anhalten einiger Liebhaber zum Kupfer befordert und verleget von Esaïa Reusnern, *Chur-Fürstlicher, Brandenburgischer Cammer Lautenisten* (1676).

Petit in-folio.

« Cent mélodies spirituelles de chants évangéliques, qui peuvent se chanter les jours de fête et autres jours, aussi bien dans les réunions chrétiennes qu'à la maison, à la gloire de Dieu seul, mises avec soin en tablature de luth, d'après la manière actuelle, livrées à la gravure et fait imprimer, sur l'instance de quelques amateurs, par *Isaïe Reusner*, luthiste de la cour de Brandebourg. »

Ces pièces de luth sont renfermées en 21 feuillets; la dernière pièce est la 95ᵉ, il en manque cinq autres, le dernier feuillet ayant été coupé.

Ce recueil n'a point de date sur le titre.

Rhaw (Wolfgang).

Carmen lugubre, in obitum piæ et castissimæ virginis Pulcheriæ, clarissimi doctissimique viri ac domini Martini Crusii,

filiæ charissimæ, natæ 7 julii, anni 1575, *et* 16 *aprilis* 1594 *Tubingæ in Domino placide defunctæ, cantatum in thermis ferinis* 5 *vocibus, per* WOLFGANGUM RHAW, *musicum, pietatis et commiserationis ergò. Anno* 1594.

Petit in-4° de 12 feuillets.

Ce musicien n'est pas nommé par Fétis; c'est sans doute un descendant, peut-être est-ce le fils de Georges Rhaw, ami et éditeur d'Agricola.

Les cinq voix, imprimées en regard, sont : *cantus, altus, tenor I°, tenor II°, bassus.*

Rossello (F.).

Il primo libro delli madrigali a cinque voci, di FRANCESCO ROSSELLO, *novamente posti in luce.*
In Roma, per Valerio Dorico, 1563.

Cinq cahiers, petit in-4° oblong : *canto, alto, tenore, quinto, basso.*

TABLE.

Stagion crudel.	Se col tuo crudo.
Ella' l suo sole.	Piangete occhi.
Hor la fredda.	Rasserenate pur.
Ei s' aggiacci io mi.	Dura pietra.
Ma debb' egli esser.	Con amari.
Deh torn' homai.	Ben ho del car'.
Non sperar.	Valle che de.
Qual in asteria.	Ma de chi debbo.
Vien dunque.	Io canterei d'amor.
Et tu cruda.	Come sen va Diana.
Quest' acque.	Sia benedetto.
Per divina bellezza.	Ben spero donna.
Tanto piacer.	Chi s' a bella.
Quel continuo timor.	La dolce vista.
Come vinto da.	Io vo gridando.
Spirto gentil.	Ben mi duol.

Sachs (Hans).

Radtschlag des allerheiligsten Vaters Bapsts Pauli des Dritten, mit dem Collegio Cardinalium gehalten, wie das angesatzte Concilium zu Trient fürzunemen sey, anno 1545.

Petit in-8°.

« Conseil tenu par le très saint-père le pape Paul III avec le collège des cardinaux, pour savoir comment entamer le concile de Trente projeté. »

Cette pièce anonyme du théâtre de Hans Sachs, zélé partisan de Luther, est écrite en vers, et contient la notation de ce qui devait se chanter. La gravure qu'on voit sur le titre de cette satire contre la cour de Rome, représente le Concile, avec des hydres qui semblent planer sur l'assemblée. Il n'y a pas de lieu d'impression. Dans sa préface, l'auteur décrit la mise en scène, et surtout la procession par laquelle commence le premier acte. Les morceaux notés en musique sont : *O crux gloriosa,* l'Introït *Exaudi nos Domine;* après l'évangile le *Veni Sancte Spiritus.*

Puis commencent les discours, d'abord celui du chancelier qui expose la situation de la chrétienté depuis le schisme de Luther (inspiré par le diable lui-même).

Le pape parle à son tour et explique aux cardinaux et seigneurs qu'il les a réunis en concile, pour connaître leur avis sur le schisme, s'il faut répondre à Luther ou non. — Un premier cardinal dit qu'il vaudrait mieux le laisser pourrir dans sa tanière schismatique, dans le pays des porcs de Germanie, tandis qu'eux habitent la bienheureuse Italie. — Le second cardinal demande qu'on appelle les principaux hérétiques devant le concile et surtout Luther. — Le troisième est d'avis de les laisser chez eux se disputer et s'entre-manger, que s'ils se présentent en Italie il sera assez temps pour leur répondre. — Le quatrième est à peu près du même avis, ajoutant qu'il faut redouter l'empereur d'Allemagne qui semble protéger Luther. — Il y a encore les discours du cinquième, du sixième, du septième et du huitième cardinal ; les uns proposent des réformes dans le clergé, d'autres disent qu'il faut s'humilier, d'autres s'y refusent.

Le pape commande le silence et dit qu'il enverra une députation à saint Pierre, pour avoir son avis. Après quoi, le pape convie les assistants à l'église de Saint-Pierre, où il leur donnera sa bénédiction.

Il y a en notation musicale : *Virga tua et baculus tuus ipsa me consolata sunt,* etc. Puis plus loin : *In viam pacis, prosperitatis et salutis dirige eos Domine Deus noster,* etc. Le premier acte finit avec la bénédiction papale. Il y a une note : « Ici on peut jouer de l'orgue ou chanter quelque chose. »

Deuxième acte.

Au début, les neuvième, dixième, onzième et douzième cardinaux, envoyés en ambassade auprès de saint Pierre, sont à causer du ciel, comment on doit y être, etc. Ils finissent par y arriver. Au moment de frapper à la porte, le chancelier aperçoit le pape Jules II et s'étonne qu'il ne soit pas dans le ciel même, tout en lui demandant quels sont les autres personnages qui se trouvent avec lui. Le pape Jules lui répond : Celui-ci s'appelle Léon X, l'autre Adrien VI, l'autre Clément VII. Il ajoute qu'ils attendent comme lui qu'on veuille leur ouvrir ; parmi les bienheureux qu'il a vu franchir la porte, il nomme *Reuchlin, Petrus Moselanus, Aesti Campianus, Hausman, Urbanus Regius, Spalatino, Magister Gorg.*

Le chancelier a une longue conversation avec le pape Jules II et son génie, qui est aussi un personnage parlant ; ils discutent la question des lettres d'indulgence, etc.

Après avoir frappé trois coups successivement, c'est-à-dire avec de longs intervalles, saint Pierre répond du dedans au chancelier (en termes passablement grossiers) qu'il connaît son affaire et qu'il ne les laissera pas entrer. Il leur fait un prêche en faveur de Luther, toujours derrière la porte, et il dénigre les papes en général. L'ange Gabriel arrive là-dessus dire aux ambassadeurs (il parle aussi derrière la porte) que leur concile n'est que de la boue.

Au moment de s'en aller, le dixième cardinal dit : Ce n'était pas saint Gabriel, c'était saint diable ; il ajoute : Nous serons reçus à Rome comme des cochons dans une maison de juifs. Fin du deuxième acte.

Note : « Ici on doit de nouveau jouer de l'orgue ou chanter quelque chose, jusqu'à ce que le concile ait repris ses places. »

Troisième acte.

Cet acte est très court, les ambassadeurs rendent compte de leur malencontreuse mission, en avouant qu'on ne les a pas laissé entrer. Le pape dit qu'il faut remettre ce concile aux calendes grecques. Les cardinaux répondent *placet, placet* (la chose est jugée). Alors apparaît le diable qui vient offrir ses services à l'assemblée, prétendant qu'on l'avait appelé en criant *placet.*

Le dernier mot est au pape qui dit : « Comme cela pue ici! »

Sur quoi chacun se sauve de côté et d'autre. Il y a encore un épilogue, en vers également (trois pages) et le tout se termine par le chant luthérien noté : *Erhalt uns Herr bei deinem Wort,* etc. (Seigneur, fais que nous suivions ta parole.)

Sacrarum symphoniarum continuatio, *diversorum excellentissimorum authorum, quaternis,* 5, 6, 7, 8, 10 *et* 12 *vocibus tàm vivis, quàm instrumentalibus accommodata.*
Noribergæ, apud Paulum Kaufmannum, 1600.

Huit vol. in-4°.

Quand les morceaux sont à plus de huit voix, les autres parties sont imprimées en regard. *Cantus. — Altus. — Tenor. — Quinta vox. — Sexta vox. — Septima vox. — Octava vox. — Bassus.*

Ce recueil important de chants sacrés de quatre à douze voix, renferme quatre-vingt-dix pièces d'*Aichinger, d'Anerius, de Bassani, de Berti, Ch. Buel, Bianchardi, Cavacci, Croce, Sébastien Felis, Donati, Ch. Erbach, G. Gabrieli, Galli, L. Hasler, Joanelli, Lupi, Maserac, Marenzius, Mortari, Massaini, Meruli, Ph. de Monte, Al. Neander, Palestrina, A. Rota, Guerreri, Scarabeus, Schöndorfer, Sartorius, Trombetti, Venturi, H. Vecchi, Zanchi.*

Schütz (Henri).

Cantiones sacræ, quatuor vocum, cum basso ad organum, authore Henrico Sagittario, *serenissimi electoris Saxoniæ capellæ magistro. Fribergæ Hermundurorum, typis Georgii Hoffmanni, anno* 1625.

Quatre cahiers petit in-4°. *Cantus, altus, tenor, bassus.*

Ces chants sacrés à quatre voix sont au nombre de quarante, écrits dans le style et le goût du temps où vivait l'auteur. Le n° 18 débute ainsi :

Les autres voix entrent successivement avec cette vocalise, qui n'a certainement pas une allure très religieuse.

Cet ouvrage n'est pas mentionné dans les bibliographies musicales, Fétis ne le connaissait pas non plus.

Sixt (Jean) de Lerchenfels.

Deo Opt. Max. Trino et Uni laus, honor, virtus, gloria, triumphus et victoria, etc.

« Au Dieu très bon et très grand, triple et un, louange, honneur, vertu, gloire, triomphe et victoire, etc. » Cet et *cætera* vient bien à propos, car ce petit in-folio a neuf pages de titres. Après Dieu, il y a une dédicace à Ferdinand d'Autriche, puis à Jean Sterclaes, comte de Tilly, chef suprême de toute la ligue catholique, « qui a éteint et dissipé tous les desseins du roi chrétien (Louis XIII). (*Plût à Dieu qu'il fût vraiment chrétien!*) An de l'ère catholique 1626, les 27 et 28 septembre. »

Le tout est semé de citations, d'acclamations, d'armoiries; il y a, entre autres, une acclamation à l'impératrice Éléonore, appelée la *nouvelle Judith;* autre acclamation aux archiducs Ferdinand et Léopold, puis au comte de Tilly et à son armée.

V. D. M. I. Æ.

qui veut dire sans doute :

Vivat Dei Majestas In Æternum.

Enfin, à la neuvième page arrive le titre qui nous intéresse : *Te Deum laudamus, hymnus S. S. Ambrosii et Augustini, harmonia quatuor vocum, editus a* JOANNE SIXTI A LERCHENFELS.

« *Te Deum*, hymne de saint Ambroise et de saint Augustin, harmonie à quatre voix, publiée par Jean Sixt de Lerchenfels, page de la musique (*puero musico*), de l'empereur Rodolphe II, il y a de cela quarante-deux ans, maintenant prévot (*præposito*) de Leitmeritz, protonotaire apostolique, chanoine de Prague, de Wischau, de Boleslaw (Bunzlau), et de Budissin (Bautzen). » Ce sont là tous ses titres! L'auteur a senti lui-même qu'il y en avait beaucoup, car il s'en excuse en affirmant que cela est agréable à Dieu.

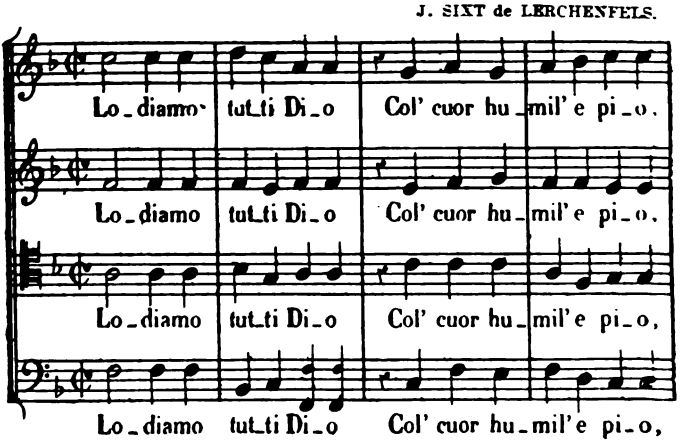
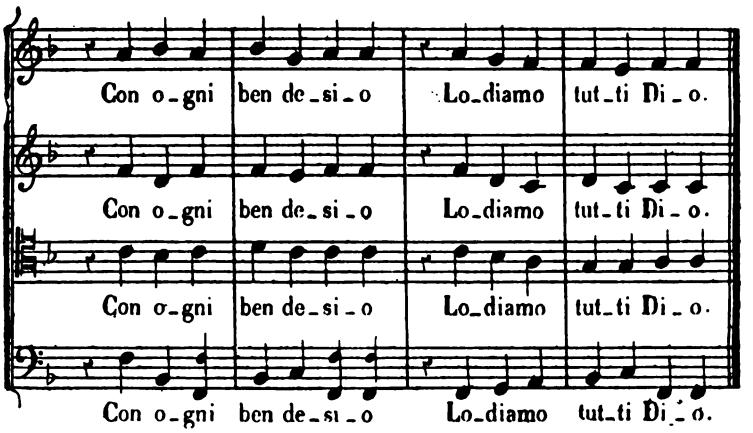
Le *Te Deum* à quatre voix remplit douze pages. Il est suivi de vingt et une autres pages (*Parergon*, appendice) où recommencent les dédicaces et les citations. Sixt dédie son *Te Deum* à l'empereur Ferdinand, ce *Te Deum* a été composé trente-six ans auparavant,

alors qu'il était attaché à la musique de l'empereur Rodolphe II : « Si l'artifice (de cette musique) paraît à quelques-uns peu châtié (ou peu élégant), ils doivent l'attribuer au siècle précédent, alors que l'auteur marchait d'une manière simple, par une voie unie et par les sentiers habituels. »

Nouveau titre : *Eleonoræ Imperatrici gloriosissimæ Augustæ felicissimæ Reginæ potentissimæ, novæ Helenæ, novæ Eudoxiæ, etc.* Il y a onze pages de glorification de l'impératrice Hélène, exemple de toutes les femmes de l'Ancien Testament qui ont chanté, comme Marie sœur d'Aaron, Débora, Judith, Esther, etc.

Arrive enfin le *Magnificat* à quatre voix, on pourrait dire à huit voix, quatre voix soli alternant avec le chœur ; mais le morceau n'est réellement écrit qu'à quatre parties. Le titre indique bien des préludes à trois violes, etc., trompettes et orgues, qui doivent alterner avec les voix, mais ces parties ne sont pas reproduites. Ce *Magnificat* a dix-huit pages et demie. Suivent sept nouvelles pages de dédicaces, d'éloges, etc. Cette fois c'est en l'honneur du comte de Tilly, comparé à Josué, à Gédéon et à Judas Machabée. L'auteur finit en priant le comte d'agréer ces petites chansons composées sur des paroles italiennes, pour l'agrément de toute l'armée catholique : *Sonetti italiani, per sonare e cantare per i valorosi e virtuosi signori cavaglieri.* Nous reproduisons le premier morceau, écrit purement et dans un bon style de cantique italien.

SONETTO ITALIANO.

J. SIXT de LERCHENFELS.



Les titres des autres sont : *Signor, ti benedico.* — *O singolar bontade.* — *Chi vuol seguir la guerra.* — *Voi, capitani bravi.* — *Sollevi se' da terra.* — *Venite cantar meco.* Enfin le dernier morceau est intitulé : *Un altro sonetto, a 4 lingue, della Bataglia di Praga, per cantare e sonare sopra : Tutti venite armati, di Gastoldi.* Cette pièce à cinq voix de Gastoldi (1) est avec le texte en latin, en tchèque, en allemand et en italien, elle commence par *Victoriosi Duces,* etc.

On se croirait à la fin, mais il faut compter avec ce moulin à dédicaces; il y en a encore pour les lecteurs et les chanteurs : « Pardonnez si vous voyez quelques erreurs. J'en ai vu quelques-unes, mais tardivement, et n'ai pas pu les corriger. La vieillesse, qui est d'ailleurs une maladie, a obscurci mes yeux et mon esprit : c'est ici le chant du cygne du chanteur Sixt. Vivez, lisez, chantez, corrigez, et portez-vous bien. »

Après cela il y a les armes parlantes de Lerchenfels, des pièces de vers latins adressés à l'auteur, la dernière est signée d'un de ses cousins germains, chanoine du vieux Boleslaw. Au bas : « De l'imprimerie particulière de M. le prévôt de l'église collégiale de St-Étienne, an du monde 1626, le 8 septembre. »

Jean Sterclaes (ou plutôt T'Serclaès) comte de Tilly, né à Bruxelles, commandait les troupes impériales et catholiques, pendant la guerre

(1) Becker a publié ce sonnet à cinq voix de Gastoldi, voyez *Gesänge berühmter Componisten des sechzenten Jarhunderts;* Dresde, sans date, in-8°.

de Trente ans (mort en 1632). Il fut un grand capitaine, mais on lui reproche d'affreuses cruautés. Il n'est d'ailleurs pas exact que de Tilly ait terminé la guerre, comme le dit Lerchenfels ; cette guerre n'était pas terminée en 1626 ; de Tilly, après de brillants succès, fut complètement vaincu par Gustave Adolphe.

Le catalogue de la bibliothèque Fétis mentionne au n° 2210 une autre œuvre de Sixt de Lerchenfels : *Chorus musicus Cæsareus XII vocum*, etc. Prague, 1597, que l'illustre musicologue a oublié d'inscrire à l'article consacré à Sixt dans la *Biographie universelle des musiciens*.

Silvani (G. A.).

Sacri Responsorii per li trè giorni della settimana santa, cio è mercordi, giovedi e venerdi, a quattro voci pieni, da cantarsi con l'organo e senza, da GIUSEPPE ANTONIO SILVANI, *maestro di capella della chiesa di S. Stefano di Bologna. Opera terza.*

In Bologna, per Marino Silvani, 1704.

Cinq cahiers in-4°.

Canto, alto, tenore, basso, organo. Il y a dix-huit pièces.

Silvani (G. A.).

Versi della turba per li passii della domenica della Palme, e venerdi santo, etc. A quattro voci, da cantarsi con l'organo, e senza, etc. da G. A. SILVANI. *Opera duodecima.*

In Bologna, 1724, *per Giuseppe Antonio Silvani.*

Six cahiers in-4°.

Canto, alto, tenore, basso, organo, violone o tiorba (contrebasse ou théorbe).

Ce second recueil contient sept pièces. On remarquera que l'auteur était son propre éditeur.

Speth (Jean).

Ars magna consoni et dissoni, in vireto hoc organico-instrumentali musico, verè et practicè ob oculos posita.

Das ist : Organisch instrumentalischer-Kunst-Zier-und-Lustgarten, etc.

« Jardin de plaisance artistique, organico-instrumental, dans lequel on représente : 1° Dix tocates instructives et choisies ou champs de fleurs musicales ; 2° Huit *Magnificat,* avec les préambules qui s'y rapportent, versets, finales, etc., arrangés sur les huit tons du plain-chant, et 3° différents airs, avec beaucoup de jolies variations et d'autres galanteries, ornés, garnis et emplantés d'un bout à l'autre d'aimables consonances, de délicieuses fugues et traits écrits selon les règles de l'art, de passages engageants et de cadences qui terminent bien, composés par des maîtres très célèbres de notre temps, aussi bien français qu'allemands ; mis à la lumière du jour et communiqués avec bienveillance et pour le plaisir de ceux qui pratiquent, pour le divertissement des oreilles délicates, comme passetemps pour les amateurs du noble art de la musique, à l'avantage des professeurs comme pour l'exercice très utile de ceux qui apprennent, tirés des musées rares, et gravés sur cuivre pour la première fois, par les soins de *Jean Speth,* supérieur à Spainshard, dans le Palatinat supérieur, organiste de la cathédrale d'Augsbourg. »

Augsbourg, chez L. Kroniger, 1693. In-4° oblong.

La bizarrerie de ce titre nous a engagé à le traduire tout au long ; il est d'ailleurs inexactement indiqué par Walther, qui inscrit ce livre in-folio, ainsi que Fétis d'après lui.

La dédicace ou plutôt les dédicaces de Speth ne renferment pas moins de pathos que son titre, et dans la préface il observe qu'il se doute bien que quelques malintentionnés *ronfleront* sur son ouvrage ; il confie aux professeurs le soin d'ajouter les trilles et autres ornements, et se promet bien de publier une semblable suite toutes les années, tant que la *mort ne lui gâtera pas le jeu.*

Comme il n'y a pas un seul nom d'auteur dans les 96 pages de musique dont se compose ce volume, il serait assez difficile de désigner les collaborateurs de Speth.

Trojano (Maxime).

Di Massimo Troiano *di Corduba da Napoli, il primo et secondo libro delle canzoni alla napolitana, a tre voci.*
In Vinegia, appresso Gieronimo Scotto, 1568.

Petit in-8°.

TABLE.

Gridando vogli' andar.
Sia benedetto chi trovò.
Col tempo manca.
Correti tutt' amanti.
Hoimè ch' io piango.
Vecchia ruina.
Dolce mio bene.
A questa terra.
Se fossi' inchiostro.
Poi che lo mondo.
Che val ricchezz' argento.
Non voglio se non.
Non voglio più ne.
Se l' ardor ch' io nel.
Ho visto l' altro giorno.
Hoimè che sol.
Pianger dovrebbe.
E' l ciel' la terra.
Non voglio veste.
Il dolor che m' affligе.
Se' il ciel sopra di me.
Stracciami donna.
Ne forza d' acqua.
Tant' è l'amor.
Donna se 'l mio pensier.
A sta finestra.
Far potess' io vendetta.
Mo me ne vogl' andar.
Vi amo quando.
Ne per martir.

Di MASSIMO TROIANO *da Napoli il terzo libro delle sue Rime e Canzoni alla napolitana a tre voci, colla battaglia della Gatta, e la Cornacchia, et una amascharata alla turchesca a cinque voci, et una moresca novamente fatta et data in luce.*
In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1568.

TABLE.

Da che parti da Napole.
Dove lasso n' andrò.
Vanne o pensiero.
Piangend' amarome.
O core mio questo ch' io dico.
Non posso più durare.
Io t' haggio amata.
Vanne canzona mia.
Ogni speranza.
Non voglio più campare.
Vanne per cortesia.
Mandato sono per.
Chi me l'avesse ditto.
Fora fora fora.
Liber' e sciolto.
Allori pini e mirti.
Stare mi voglio.
Quando ch' io miro.
Che debbo fare.
Sai c' lai da fare.
O Dio quanto sei bella.
All' arm' all' arme.
Poi che pietà non ha.
Strali fiamm' e catene.
Canta o mia rozza.
Ste vecchie maledette.
Va c' haggio gia mutata.
Hoimè, ch' io mi pensava.
O saporita più che.
Sono venuto.
Ama chi t' ama.
Na gatta.
Cinque noi siamo.
Fa lan fan fon fan.

Di MASSIMO TROIANO *da Napoli, musico dell' illustrissimo et*

eccellentissimo signor duca di Baviera, il quarto libro delle sue Rime et Canzoni alla napolitana a tre voci, con un' aria alla spagnola a quattro voci. Novamente posto in luce.
In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1669.

TABLE.

Doglios' hoimè.
Non dubitar cor mio.
Voglio far un gran mare.
Amor che fai.
Amor m' inpenna.
Sotto l' insegna.
Fuggite amore
Non più vita mia.
Vita mia bella.
Più presto vorria te.
O bocca saporita.
Vivo sol di speranza.
O Rondinella.
Villanella quanto.
Come son vivo hoimè.
Chi vol veder.
O sovra ogn' altra.
Dimmi che t' haggio atto.
Cor mio di gratia.
Voglio pigliar.
Non sia nessuna.
Dal giorno ch' io ti.
Dite mi o diva mia.
Vatene va ca non te.
Di cocenti sospir.
Hor va canzona mia.
Va via ca tu mi par.
Tutt' è paccia.
O passos e sparzidos.

Les pièces de Trojano sont loin d'être correctement écrites, la Basse marche presque toujours en quintes avec le chant; notre essai de mettre en partition trois pièces, n'a abouti qu'à cela.

La dédicace du quatrième livre au seigneur Don Juan Manrique, chambellan de l'empereur Maximilien II, nous apprend que Trojano étant à Vienne, y a composé de la musique pour le mariage du duc Guillaume de Bavière, et qu'il a présenté son œuvre à l'empereur Maximilien.

Vecchi (Horatio).

Selva di varia Ricreatione di Horatio Vecchi, *nella quale si contengono varii soggetti a* 3, *a* 4, *a* 5, *a* 6, *a* 7, *a* 8, *a* 9 *et a* 10 *voci, cio è madrigali, capricci, balli, arie, justiniane* (1),

(1) *Justiniane*. — Gerber, dans la première édition de son Lexique (1790) parle d'un Justinianus (Léonard), noble seigneur vénitien, qui vivait aux environs de l'année 1428, célèbre gréciste et latiniste, en même temps que compositeur de musique. Il employa son talent à composer une quantité de chansons érotiques, qui se répandirent dans toute l'Italie, et scandalisèrent fort le clergé. Pour faire amende

canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso (1), *con una battaglia a diece nel fine, et accommodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli, et alle canzonette. Novamente ristampata et corretta.*

In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1595.

Petit in-4°.

Vecchi explique dans sa dédicace qu'il intitule son recueil un bois ou une forêt de diverses récréations, en comparant la diversité harmonique de ses pièces aux tableaux multiples que l'œil rencontre dans une forêt. La plupart de ces morceaux, écrits correctement d'ailleurs, seraient curieux à rééditer, et de toute façon auraient tenu leur place fort convenablement dans la belle collection du prince de la Moskowa.

Nous reproduisons une ancienne chanson populaire française : *J'ay vu le cerf du bois saillir*, qu'on aurait sans doute de la peine à rencontrer ailleurs, quoique ce timbre soit souvent cité en tête de chansons du seizième siècle. L'air populaire finit avec les couplets, c'est-à-dire au bas de la page 420 ; la coda est entièrement de l'invention de Vecchi ; ce morceau bien chanté, ferait encore de l'effet aujourd'hui ; l'accord de *la* majeur qui paraît à la cimquième mesure avant la fin, était alors une nouveauté en même temps qu'une hardiesse.

Au-dessous du texte français, il y en a un en italien :

Ecc' il buon Bacc' à noi viene
Beviam per fargl' honore
Vedi il Gotto ch' in mantiene
Per allegrarne il core
Sento già aprirsi le vene
A cosi groto adore
Questo al mondo ne mantiene
Gustiam si buon liquore.

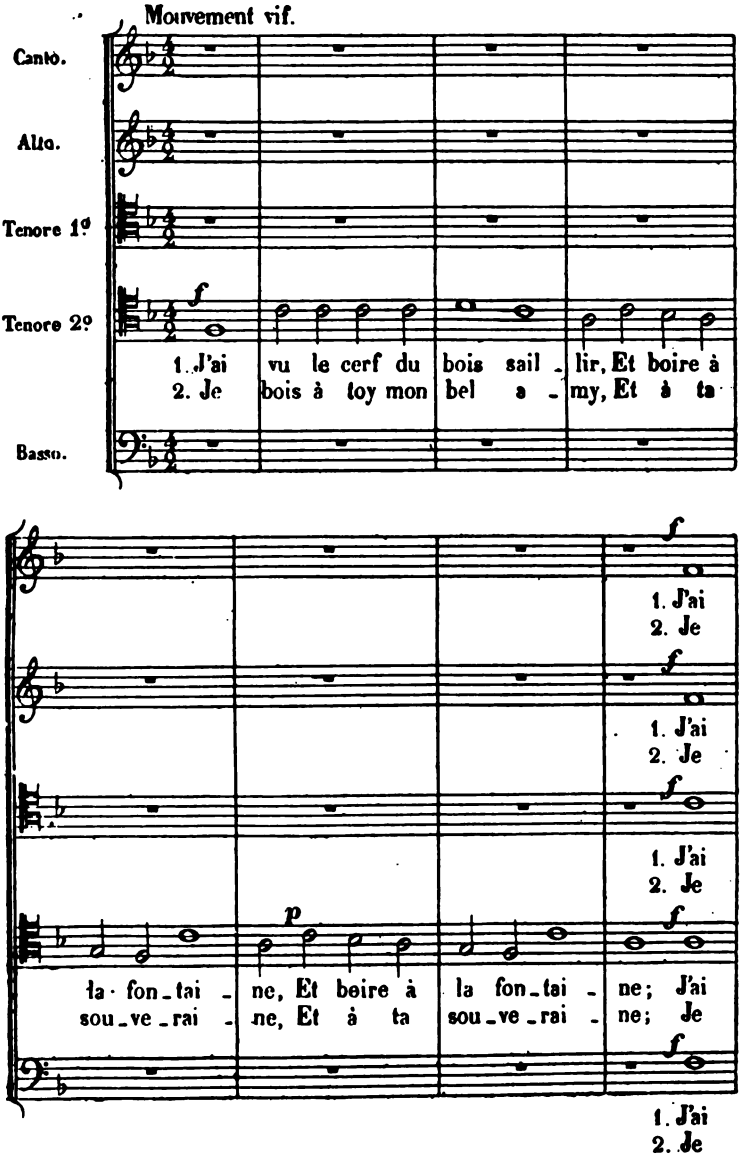
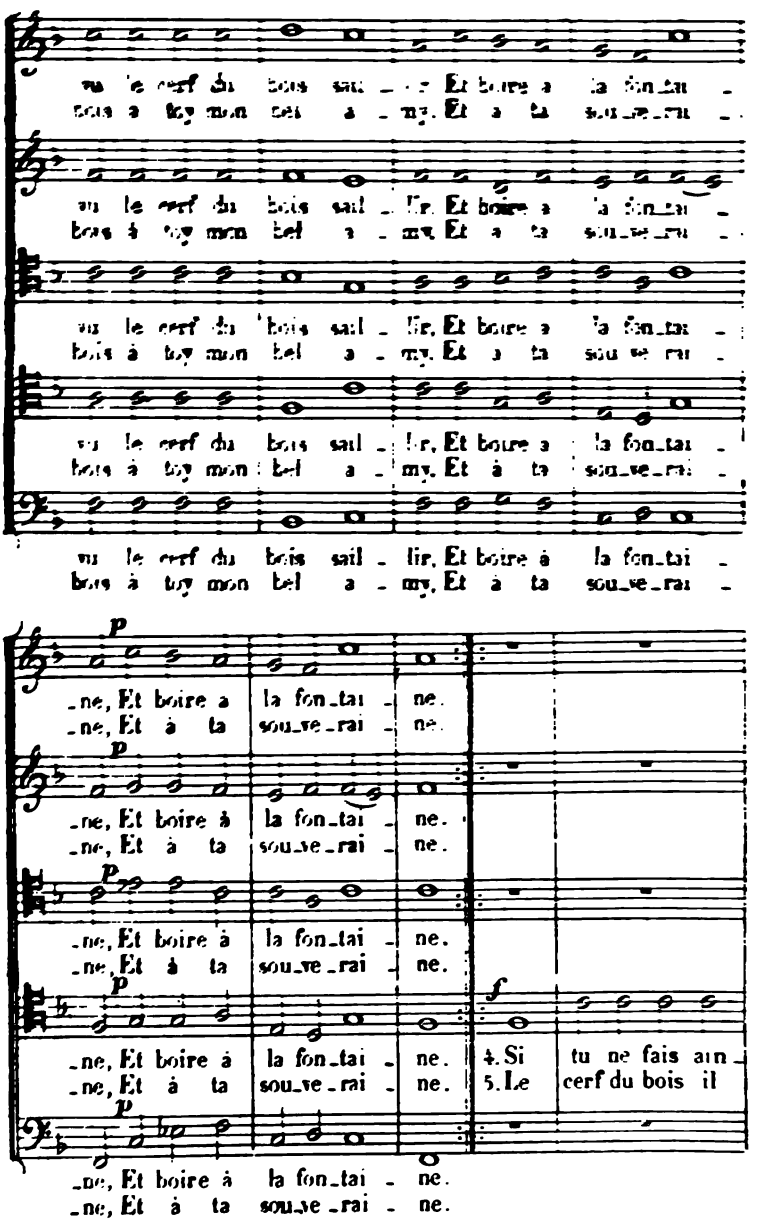
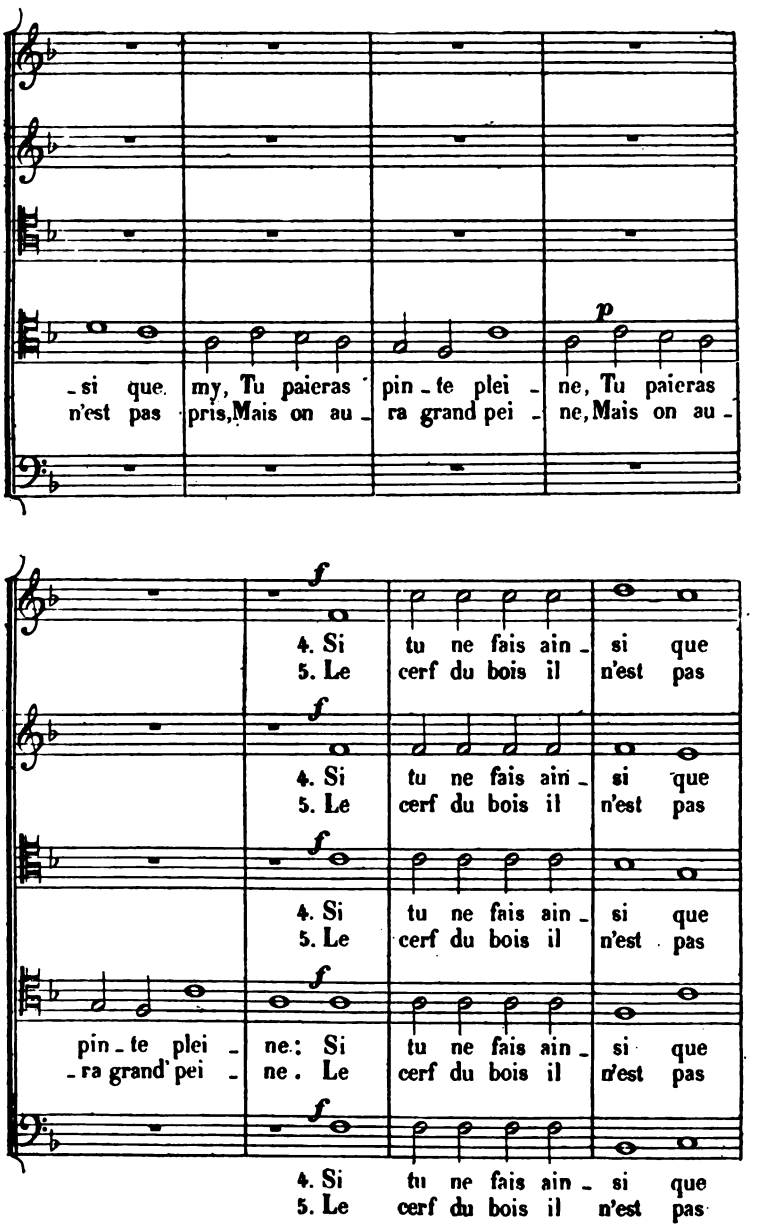
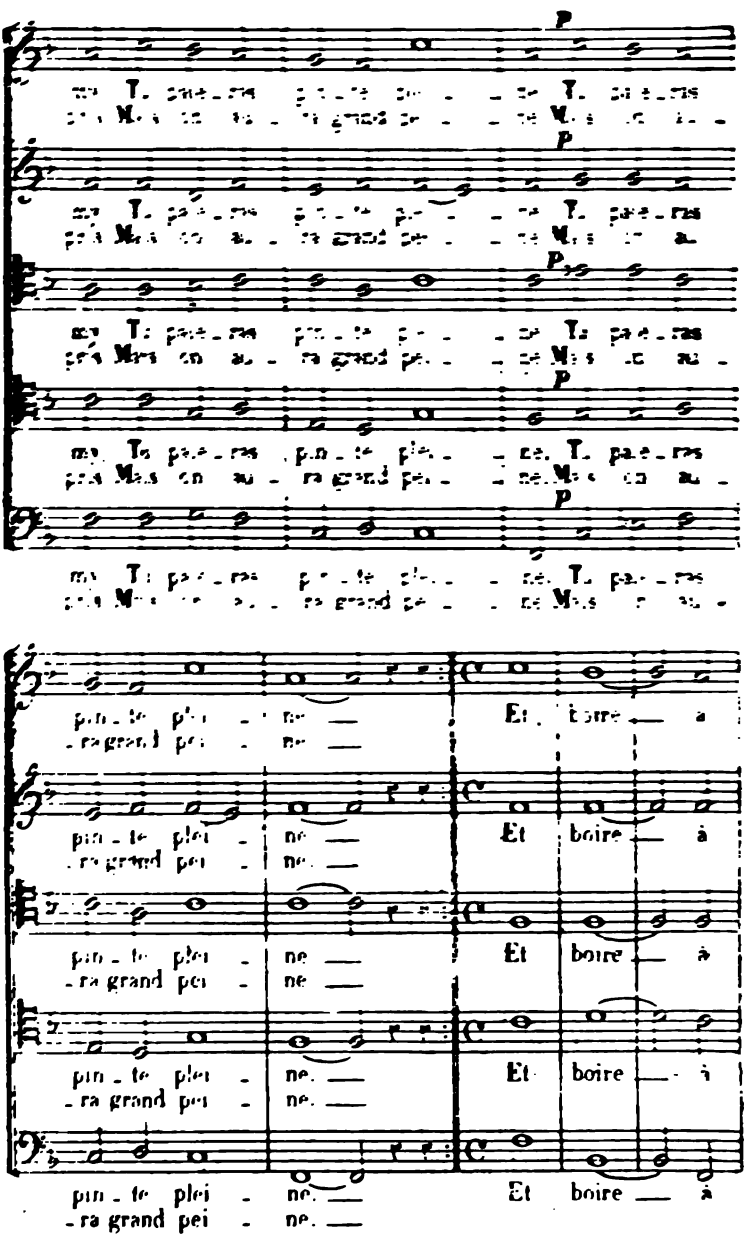
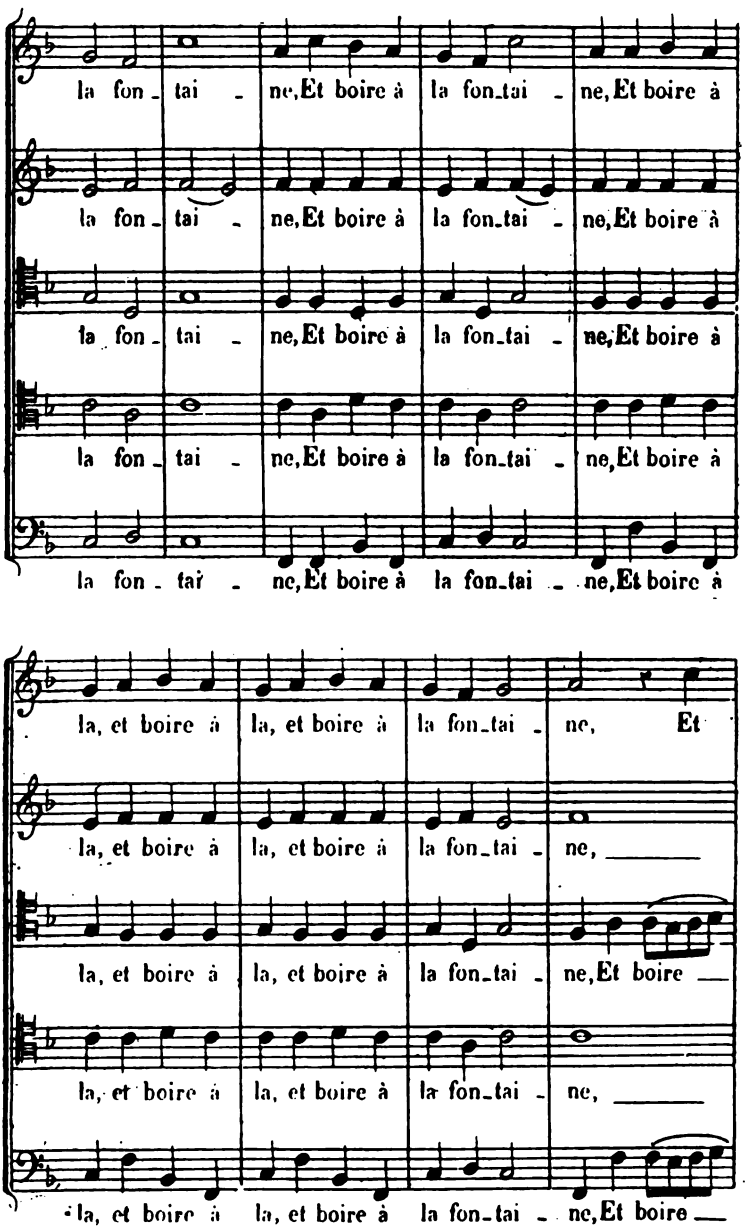
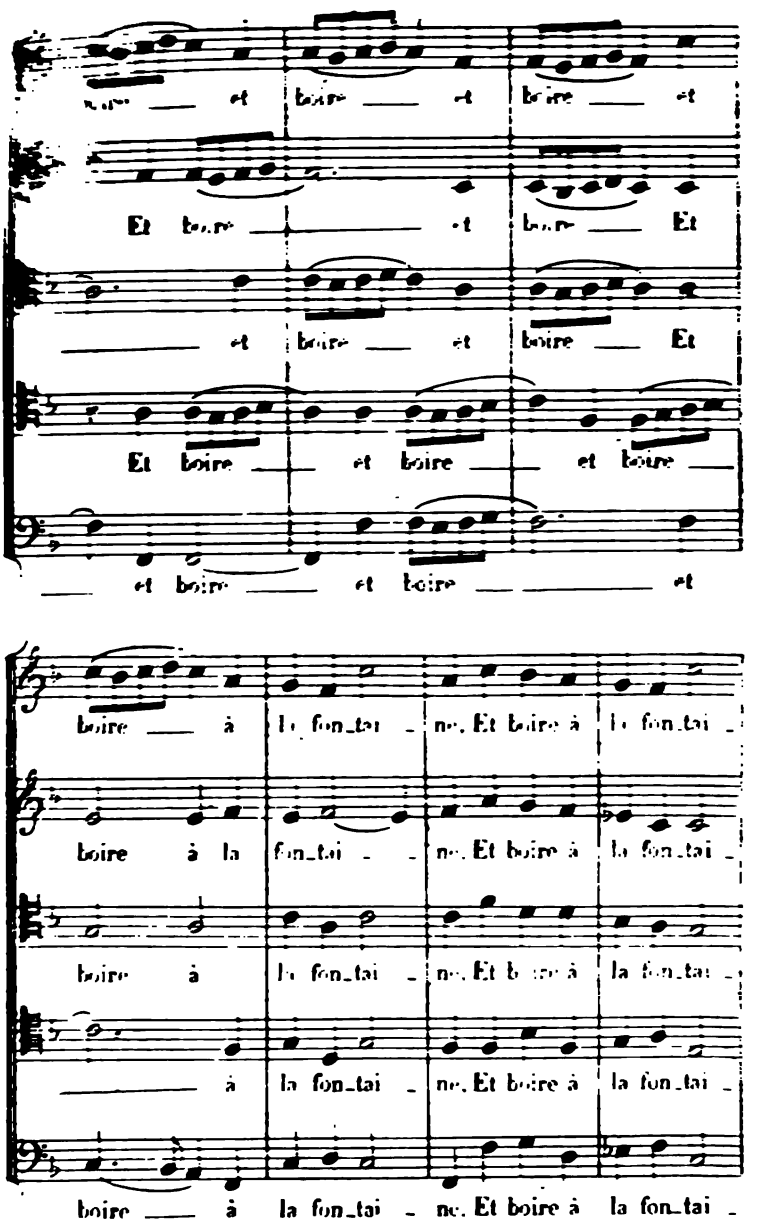
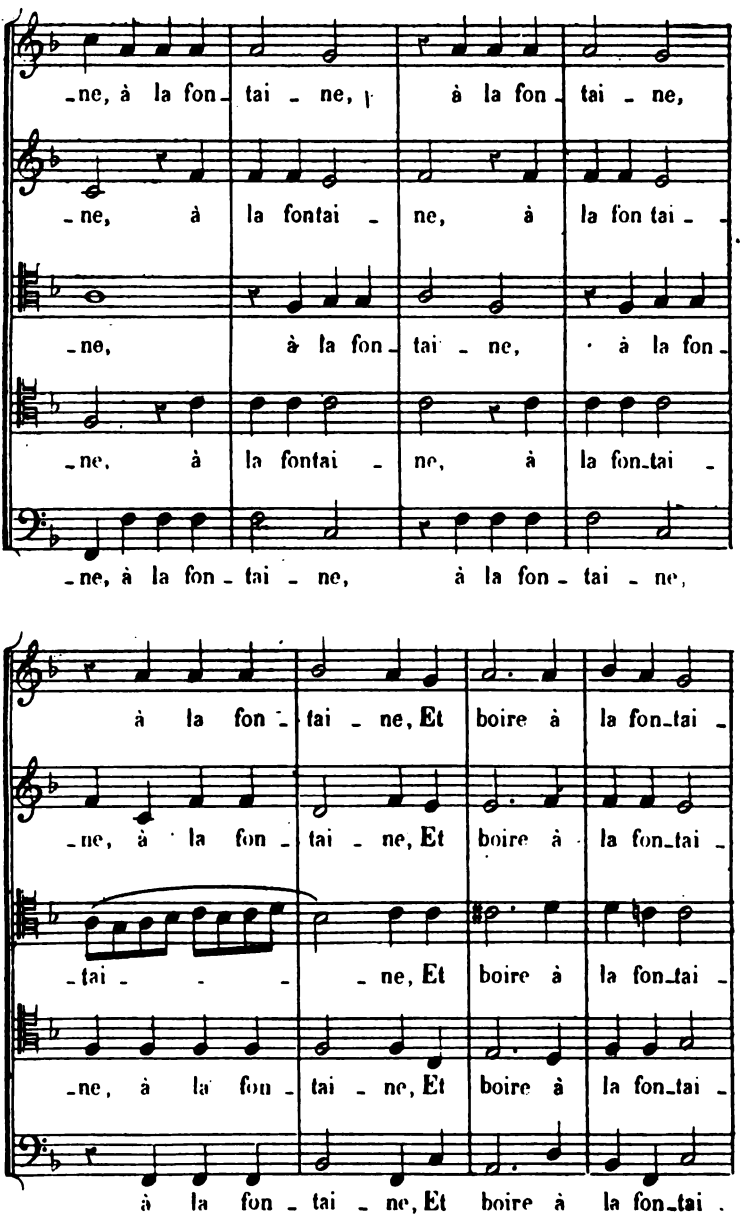
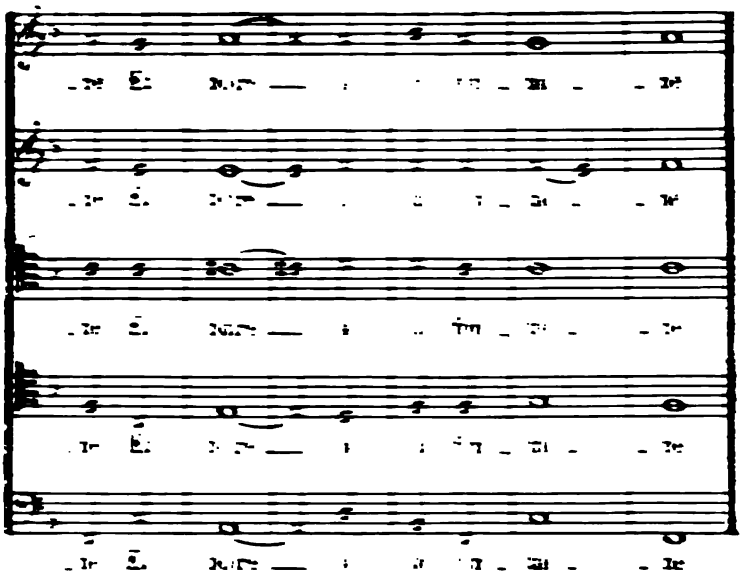
---

honorable (sans doute dans ses vieux jours), il composa un grand nombre de morceaux religieux, en l'honneur de la Vierge et des Saints. Cet article n'a pas été reproduit par les biographes allemands, ni par Gerber lui-même dans sa nouvelle édition, ni par Fétis.

De cette existence problématique d'un musicien jadis célèbre, et dont nous n'avons pas les œuvres, il est cependant resté l'appellation de *Justiniane*, par laquelle on désignait les chansons libres, ainsi qu'on le voit sur le titre du Recueil de Vecchi.

(1) Loterie d'amour.

J'AI VU LE CERF DU BOIS SAILLIR.

Par HORATIO VECCHI.

vu le cerf du bois sail _ lir, Et boire à la fon_tai _
bois à toy mon bel a _ my, Et à ta sou_ve_rai _
_ne, Et boire à la fon_tai _ ne.
_ne, Et à ta sou_ve_rai _ ne.
4. Si tu ne fais ain _
5. Le cerf du bois il

p
- si que my, Tu paieras pin - te plei - ne, Tu paieras
n'est pas pris, Mais on au - ra grand pei - ne, Mais on au -
f
4. Si tu ne fais ain - si que
5. Le cerf du bois il n'est pas
pin - te plei - ne. Si
- ra grand' pei - ne. Le

p
Tu pais ras pin te plei ne. Tu pais ras
pais Mais en au ra grand pei ne. Mais en au
Et boire à

la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai - ne, Et boire à
la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai - ne, Et boire à
la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai - ne, Et boire à
la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai - ne, Et boire à
la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai - ne, Et boire à
la, et boire à la, et boire à la fon-tai - ne, Et
la, et boire à la, et boire à la fon-tai - ne,
la, et boire à la, et boire à la fon-tai - ne, Et boire
la, et boire à la, et boire à la fon-tai - ne,
la, et boire à la, et boire à la fon-tai - ne, Et boire

et boire et boire et
Et boire et boire Et
et boire et boire Et
Et boire et boire et boire
et boire et boire et
boire à la fon_tai_ne. Et boire à la fon_tai_
boire à la fon_tai_ne. Et boire à la fon_tai_
boire à la fon_tai_ne. Et boire à la fon_tai_
à la fon_tai_ne. Et boire à la fon_tai_
boire à la fon_tai_ne. Et boire à la fon_tai_

-ne, à la fon- tai - ne, à la fon- tai - ne,
-ne, à la fontai - ne, à la fon tai -
-ne, à la fon- tai - ne, à la fon-
-ne, à la fontai - ne, à la fon-tai -
-ne, à la fon - tai - ne, à la fon - tai - ne,
à la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai -
-ne, à la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai -
-tai - - - ne, Et boire à la fon-tai -
-ne, à la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai -
à la fon - tai - ne, Et boire à la fon-tai .

Sai ch' io ti dico.
Affreti amoci (Canzonetta).
O bella, o bianca (Villotta).

Dialogue à 7 parties.

Dolcissima mia vita.

Loterie amoureuse à 7 parties.

Chi mette al Lotto.
Sua sventura.
Hora che' il crin.

Dialogues à 8 parties.

Ecco nuncio di gioia.
Vieni o morte.

Écho à 8 parties.

Echo rispondi.

En divers langages à 9 parties.

O messir ò Patrù (par Marenzio).
O disgratiao.

Dialogue à 10 parties.

O felici e cortesi.
Ecco su'l Tauro (Col Ballo per nozze).

Battaglia d'amor e dispetto, à 10 parties.

Accingetevi tutti.
De l'altra parte.
Ecco mastra del campo.
In tanto grida.

Ce recueil est fort rare, sans doute, mais notre exemplaire a un défaut, le *canto* est manuscrit.

Verdelot.

Madregali di VERDELOT *a sei, insieme altre madregali de diversi eccellentissimi autori, novamente per Antonio Gardano con nova gionta ristampati.*
In Venetia, appresso di Antonio Gardano, 1561.

Six volumes petit in-4° oblong, dans une condition superbe. Fétis dit que ce Recueil de Madrigaux à six voix est le même qu'un autre qui a pour titre : *Verdelot, la più divina et più bella musica, che se udisse giamai delli presenti madrigali a sei voci, composti per lo eccellentissimo Verdelot et altri musici, non più stampati, et con ogni diligentia corretti. Novamente posti in luce,* 1541. *Venetiis apud Ant. Gardane* (petit in-4° oblong).

Est-ce bien réellement le même ouvrage ? Fétis dit qu'il renferme 31 madrigaux, or celui-ci n'en contient que 29 ; on en aurait donc retranché deux. Généralement dans les rééditions, c'est le contraire qui a lieu.

Voici ce que contient le volume que nous cataloguons :

TAVOLA.

Ultimi miei sospiri..... VERDELOT.
Donna che deggio far..... id.

Ditemi o diva mia.....	VERDELOT.
Ardenti miei sospiri.....	id.
Quando nascesti amore.....	id.
Quant' in mill' anni il ciel.....	NOLETTO.
Partomi donna.....	id.
Io vorrei pur lodarti.....	GIAVAN NASCO.
S' io veggio sotto l'un.....	GOMBERT.
Passa la nave mia.....	ALARDINO.
Non, vi lassero mai.....	MAISTRE IHAN.
Quando nascesti amore.....	id.
Dhe perchè non è in voi.....	id.
S' amor non è.....	IACHET BERCHEM.
Il sol giamai non vidde.....	id.
Quand' io pens' al martire.....	HUBERTO WALRANT.
Non dispregiate i miserelli.....	PARABOSCO.
Com' esser puot' amore.....	ARCADELT.
Giunto m'ha amor	PIERRESSON.
Rompi de l'empio cor.....	ADRIANO.
Cosi estrema la doglia.....	COSTANTIO FESTA.
Quel lume da cui il ciel.....	STEFANO ROSSETTI.
Quante eccelenze.....	id.
Hor' credete mi amanti.....	INCERTO.
Donne che di bellezza.....	id.
Dolce nemica mia.....	id.
Mandati qui d' amor.....	id.
Tutto il di piango.....	id.
Queste non son più lagrime.....	id.

Vinaccesi.

Motetti a due, e tre voci, del K. BENEDETTO VINACCESI, *organista della serenissima Ducal Capella di San Marco, consagrati a gl' illustrissimi et eccellentissimi signori Procuratori de supra Cassiere, l'illustrissimo et eccellentissimo signor Procurator Daniel Dolfin primo.*

In Venetia, da Gioseppe Sala, 1714.

Petit in-4°.

Il avait peut-être du talent ce maître de chapelle de Saint-Marc, mais il est par trop rampant, dans sa dédicace : après s'être incliné pour baiser la glorieuse pourpre de ces messieurs, il ajoute encore avec soumission, qu'il est leur *humilissimo, divotissimo, ossequiosissimo servitore Riverendissimo Benedetto Vinaccesi.*

Fétis écrit à tort *Vinacesi.*

Les voix sont *canto, alto* et *basso,* avec une basse continue chiffrée, pour l'orgue.

Les pièces à trois voix sont :

Inter cantica.
Adorata stella.
Floret jam in horto.
Alleluia gaudeat.
Aure dulces.
O que cuncta.
Cum luce tua.
Turtur amans.
Densè nubes.
Ad amantis Christi.

à 2 voix :

Cantate Domino.
Amor care.
Converse in pias.
Si nescis cor meum.

De Wert (Giaches).

L'Ottavo libro de Madrigali a cinque voci novamente ristampato.
In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1596.

Petit in-4° obl. renfermant : *canto, alto, tenore, quinto* et *basso.*

A la fin de la dédicace au duc de Mantoue, la signature est écrite *Giaches Vuert.*

D'après Fétis, la première édition serait de 1586.

TABLE DES MADRIGAUX.

Io non son però morto.
Rallegrati mio cor.
Si come ai freschi matutini rai.
Vezzosi augelli.
Fra le dorate chiome.
Usciva homai.
Sovente all' hor.
Poscia dicea piangendo.
Misera non credea.
Ma che squallido e scuro.
Non è si denso velo.
Qual musico gentil.
Poi cominciò.
Se m'odii.
Aggiungi a questo.
Sia questa pur.
Forsennata gridava.
Non sospirar pastor.
Questi odorati fiori.
Vener ch' un giorno havea.
Con voi giocondo amor.

L'exemplaire serait très beau s'il ne manquait à la partie du *quinto* les trois premiers feuillets, c'est-à-dire les cinq premiers madrigaux.

Le nom de ce compositeur est souvent altéré ; à part la variante *Vuert* déjà citée, on trouve *Vaet* et *Wert* dans le Lexique de Walther ; Gerber écrit *Waert,* Baini dans ses *Memorie* met *Waet,* et Schmid dans

son livre sur Petrucci le cite trois fois avec l'orthographe *Jacobus Vaet*. Zacconi, dans la *seconda parte* della *Prattica di musica* (1622) au *libro terzo, capitolo I*, range *Jaches Vaert* parmi les quatre premiers contre-pointistes existant de son temps : les trois autres sont *Costanzo Porta, Hippolito Baccusi* et *Tiburtio Massaino*.

Zappasorgo.

Napolitane a tre voci, libro primo, di GIOVANNI ZAPPASORGO, *Tridentino : nouamente poste in luce.*
In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1571.

3 vol. in-12.
Les voix sont *canto, tenore, basso*.

TABLE.

Angeletto gentil.
Amara vita.
Amor m'ha disdiato.
Bella che tieni.
Corret' amanti.
Come son vivo.
Chi fira mai.
Dopo tante rovine.
Di la dal fiume.
Io son farfalla.
L'vostro dolce.
L'altr'hier vidi.
Madonna io ben.
Male per me.
Monti montagne.
Poi che fortuna.
Preso son io.
Provate amanti.
Quando mi'hor.
Si traviato e 'l folle.
Sospira core.
Scioli' e quella.
Se per mirarvi.
Tutto lo tempo mio.
Vago angeletto.
Voglio far un.

FIN DE LA DEUXIEME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

ÉCOLES D'ORGUE, DE CLAVECIN, DE VIOLE, DE LUTH, DE GUITARE.

BIBLIOTHÈQUE

DU CONSERVATOIRE.

CATALOGUE DE LA RÉSERVE.

III.

ÉCOLES D'ORGUE, DE CLAVECIN, DE VIOLE, DE LUTH, DE GUITARE.

D'Anglebert.

Pièces de clavecin composées par J. HENRY D'ANGLEBERT, *ordinaire de la musique de la chambre du Roy, avec la manière de les joüer. Diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de Monsieur de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l'orgue, et les Principes de l'accompagnement. Livre premier, avec privilège du Roy.*

A Paris, chez l'autheur, rue Sainte-Anne, près Saint-Roch, au bout de la rüe du Hazard.

In-4° oblong, sans date (1689).

Le second feuillet contient la dédicace à *Son Altesse sérénissime Madame la princesse de Conty, fille du Roy* (1), dont voici le commencement : « Madame, je vous présente un recüeil de mes pièces de clavecin. Il n'i eut jamais un hommage plus légitimement deu. Je les ay presque toutes composées pour Votre Altesse serenissime, et je puis dire

---

(1) Mademoiselle de Blois, fille de Louis XIV et de Mademoiselle de la Vallière, avait épousé le prince de Conti.

qu'elles vous doivent leurs principales beautez. Les grâces naturelles qui accompagnent tout ce que vous faites se répandoient dans votre manière de joüer dès votre plus tendre enfance, et lorsque j'avois eu l'honneur de vous montrer quelques unes de ces pièces, vous mêliez des traits dans l'exécution qui me donnoient de nouvelles idées, et qui m'ont fait produire ce que l'on trouvera ici de plus agréable. Tous les maîtres qui ont eu la gloire de contribuer à votre éducation ont éprouvé la même chose, et se sont perfectionnez en vous donnant des leçons, etc. »

Au troisième feuillet est la préface, dans laquelle on lit : « Je n'ay mis des pièces dans ce recüeil que sur quatre tons, bien que j'en aye composé sur tous les autres. J'espère donner le reste dans un second livre (1). J'y ay joint quelques airs de Monsieur de Lully. Il faut avoüer que les ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort supérieur à tout autre, etc. » Sur le verso de ce troisième feuillet sont : Les *Marques des agrémens et leur signification.*

Au quatrième feuillet se trouve le privilège, avec la date de 1689. Suit la musique gravée en 128 pages, les chiffres pairs sont seuls marqués dans la pagination.

Les pièces d'après Lully sont : l'ouverture de *Cadmus*, Ritournelle des fées de *Roland*, un menuet, une chaconne de *Phaéton*, une courante, une Sarabande sur l'air *Dieu des enfers*, une gigue, l'ouverture de la *Mascarade*, les sourdines d'*Armide*, les Songes agréables d'*Atys*, air d'Apollon du *Triomphe de l'amour*, Passacaille d'*Armide*, ouverture de *Proserpine*, chaconne de *Galatée*.

A la page 88 sont des variations sur *les Folies d'Espagne* en vingt-deux couplets ou variations ; il y a également *le Tombeau de M. de Chambonnières*, puis les cinq fugues pour l'orgue. *Le quatuor sur le Kyrie à trois sujets tirés du plain-chant* n'a qu'une page ; les cinq dernières pages sont consacrées aux *Principes de l'accompagnement.*

La bibliothèque du Conservatoire possède deux exemplaires de cet ouvrage ; l'un est précédé d'une belle gravure de Vermeulen d'après Mignard, l'Harmonie assise sur le monde, entourée d'anges qui jouent de divers instruments de musique.

Fétis indique un portrait de d'Anglebert par Mignard, comme précédant ces pièces de clavecin ; notre collection de portraits renferme

(1) Ce second livre n'a point paru.

celui-ci, mais il est rarement avec les pièces de clavecin ; on avait alors l'habitude de joindre à ces sortes de publications une gravure, ayant quelque rapport avec la musique, et ce portrait par Mignard, pas plus que la gravure que j'ai décrite, n'ont été faits pour cet ouvrage, leur dimension l'indique suffisamment.

La notice de Fétis sur le claveciniste d'Anglebert donne peu de renseignements. Je dois les suivants à M. Thoinan, qui les a extraits des registres de la maison du Roi : « Jean Henry Danglebert naquit en 1628. Il fut claveciniste-organiste du duc d'Orléans vers 1661, puis claveciniste-joueur-d'épinette du Roi vers la même date (au plus tard 1662). Il mourut le 23 avril 1691, âgé de 63 ans (1). Danglebert ou D'Anglebert paraît avoir été très lié avec Lully, qui fut le parrain de son fils aîné ; cela explique également le grand nombre de pièces de clavecin qu'il composa sur des thèmes d'opéras de Lully.

Balbastre (Claude).

Pièces de clavecin avec deux fugues pour l'orgue par le sieur BALBASTRE, *organiste de la cathédrale de Dijon. L'an* 1748.

In-fol.

Ce recueil manuscrit contient dix-sept pièces pour le clavecin et deux fugues, ou plutôt deux sonates en imitations. Ce sont très probablement les premières compositions de Balbastre, leur date l'indique suffisamment, l'auteur étant né à Dijon en 1729. Elles n'ont pas été imprimées. Dans le même volume on trouve encore des *Pièces de clavecin de différents auteurs :* Lecler, Mondonville, Rameau, Couperin.

Pièces de clavecin, premier livre, dédié à Madame de Caze, trésorière générale des postes et relais de France, et fermière générale, par M. BALBASTRE, *organiste de l'église paroissiale de St-Roch, du concert spirituel et maître de clavecin de l'abbaïe roïalle de Panthemont.*

---

(1) Parmi les enfants du grand claveciniste il y en eut deux qui embrassèrent la carrière musicale : Jean-Baptiste-Henry Danglebert (filleul de Lully), né le 5 septembre 1661, nommé à la survivance de son père dans la maison du roi le 9 mars, 1574, il mourut en 1735. — Jean-Henri Danglebert, né en 1667, fut aussi claveciniste ; il est mort en 1747.

A Paris, chez l'auteur, place Vendôme chez M. de Caze, fermier général, et à Pasques rue d'Argenteuil, dans la maison neuve de St-Roch; 1759. *Titre et* 29 *pages gravées.*

Grand in-fol.

Exemplaire aux armes de Louis XV.

Deux doubles, dont l'un, quoique tiré sur les mêmes planches, ne porte pas la date.

Recueil de Noels, formant quatre suittes, avec des variations pour le clavecin et le forte piano, dédié à madame la duchesse de Choiseul, par M. BALBASTRE, *organiste de la métropole de Paris, de l'église paroissiale de St-Roch, du concert spirituel, et maître de clavecin de l'abbaye roiale de Panthemont, etc.*

A Paris, chez l'auteur, rue d'Argenteuil, passage de St-Roch.

In-4° oblong, sans date, 37 pages gravées.

Dans l'épitre dédicatoire on lit : « Madame, c'est par vos ordres que j'ai varié pour le clavecin des Noëls depuis longtemps consacrés par les suffrages du public, » etc.

L'auteur a eu soin d'écrire en tête de chaque morceau le premier vers de ces anciens noëls, qui alors étaient dans la mémoire de tout le monde.

Sonates en quatuor pour le clavecin ou le forte piano, avec accompagnement de deux violons, une basse et deux cors ad libitum, dédiées à mademoiselle de Lamoignon, par M. BALBASTRE, *organiste de Monsieur, frère du Roi, de la métropole de Paris et de l'église paroissiale de St-Roch, maître de clavecin de S. A. S. Mgr le duc de Chartres, et des abbayes royales de Panthemont et de N.-D. aux Bois. Œuvre III.*

A Paris, chez l'auteur, rue d'Argenteuil, passage St-Roch.

Dédicace : « Mademoiselle, je vous offre un hommage que je dois à vos talents ; je les ai formés et je les ai vu naître ; quatre ans ont suffi pour vos progrès ; une marche plus lente est rarement celle de la nature, etc. »

Grand in-4° oblong de 27 pages gravées.

Benda (Georges).

Sei sonate per il cembalo solo, composte da GIORGIA BENDA, *maestro di Capella di sua altezza serenissima il Duca di Gotha ed Altenburgo.*
Stampata da Giorgio Ludovico Winter, a Berlino; 1757. *Alle spese dell' autore.*

In-4° oblong imprimé, de 34 pages.

M. Farrenc a reproduit ces sonates dans son *Trésor des pianistes.* Après les pièces de Marpurg, ces sonates peuvent être comptées parmi les premières impressions d'après le procédé typographique de Breitkopf.

Boyvin (Jacques).

Premier livre d'orgue, contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'église, composé par J. BOYVIN, *organiste de l'église cathédralle Nostre-Dame de Rouen.*
Paris, Ballard; 1700.

In-4° oblong de 110 pages.

Une jolie petite gravure se trouve à l'un des coins du titre, un organiste touchant de son instrument.

Les pièces d'orgue sont précédées de quatre pages d'instructions pour le mélange des jeux de l'orgue, les mouvements, les agréments et le toucher.

Nous avons également de ce musicien, en copie : *Principes de l'accompagnement pour l'orgue et le clavecin, avec une explication facile des principales règles de la composition, par M. Boivin,* organiste de l'église cathédrale de Notre-Dame de Rouen.

Cardonne (Philibert).

Premier livre de sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon obligé, dédié à Madame la Dauphine. Œuvre III.
A Paris, aux adresses ordinaires; 1765.

In-fol. de 37 pages gravées.

Aux armes de Madame Victoire de France, fille de Louis XV. Fétis ne mentionne pas ces sonates de Cardonne, ni :

Premier recueil d'ariettes avec accompagnement de deux violons et une basse, dédié à Madame la Dauphine. Œuvre II.
A Paris, chez M. Lemenu, marchand de musique de Madame la Dauphine.

In-fol. gravé de 59 pages.

On voit, par les épitres dédicatoires de ces deux ouvrages, que Madame la Dauphine était la bienfaitrice de Cardonne et de sa famille.

Castaldi (Bellerophon).

Capricci a due stromenti, cio e tiorba e tiorbino, e personar solo varie sorte di balli e fantasticarie

SETNOFORELLEB

TABEDUAL.

Il faut lire ces mots à l'envers : Laudebat Bellerofontes.

Petit. in-fol., sans date.

Fétis n'a pas de renseignements sur ce luthiste-compositeur, dont il ne mentionne qu'un recueil de madrigaux publié à Venise en 1623. D'après cela il l'intitule *musicien vénitien*.

Castaldi, fils de Francesco Castaldi de Modène et de Marzia Rossé de Terni, est né à Modène en 1581. C'était un original, tant soit peu bohême. Au reste, sa bizarrerie paraît avoir été un don de famille ; ainsi ses sœurs s'appelaient *Arpalice, Arêta, Artemia* et *Axiotea*, ses frères *Sésostris* et *Oromedonte ;* le luthiste portant le nom de *Bellerofonte*, la collection de noms originaux paraît complète (1). Les *capricci* que nous cataloguons ont un titre assez bizarre : ce sont des satyres des deux sexes et des amours (assez laids d'ailleurs) qui jouent de divers instruments, luth, viole, flûte douce, etc., ces figures sont de curieux renseignements.

Le second feuillet contient (*au recto*) la table des morceaux, et au *verso* le portrait de Castaldi, gravé à l'eau forte ainsi que tout le volume. Sur le feuillet suivant on lit des vers *del signor cavaliere Fulvio Testi al autore*, et en regard : *Risposta del autore*. Ce n'est même que par les vers de Testi que nous avons pu connaître le nom de l'auteur, nom qui ne paraît dans tout le volume, y compris le titre, que là.

(1) Ces renseignements se trouvent dans une notice de *Luigi Francesco Valdrighi : Annotazioni bibliografiche intorno Bellerofonte Castaldi*, etc. Modena, 1880.

PL. VII.

Castaldi Bellérophon, d'après le portrait gravé dans les *Capricci a due stromenti.*

Sur le recto du troisième feuillet, nouvelle gravure : un professeur (sans doute Castaldi) donnant une leçon de luth à un seigneur accompagné de son page.

Suivent les pièces à jouer, depuis la page quatre jusqu'à la soixante-douzième.

Il est hors de doute que ce volume a été publié à Modène, car on lit à la fin de la table des morceaux : *In Modona, presso l'autor medesimo.*

Voici un aperçu de la table : *Capricio di battaglia a due stromenti* (tiorba a tiorbino al ottava); c'est un morceau très développé, il a sept pages. — *Capriccio detto Hermafrodito.* — *Capriccio detto Bischizzoso.* — Autres caprices s'appelant : *Spagnolino.* — *Mascherina canzone.* — *Quagliotta canzone.* — *Capriccio detto Cerimonioso. Capriccio detto Svegliatoio.* — *Capriccio detto Chiaccherino,* petit bavard.

Après la page 28, nouveau titre gravé, avec des personnages et des instruments : *tiorba sola.*

Cette seconde partie pour théorbe seul, renferme principalement des *courantes* et des *gagliardes.* Il y a même des pièces chantées, avec des paroles italiennes et une basse, en notation ordinaire, en dessous se trouve l'accompagnement pour le théorbre, ces pièces sont au nombre de six. Les quatorze morceaux qui terminent le recueil ont pour titre : *Le Sonate che seguono sono forastiere in habito tiorbesco.*

On ne sait pas la date de la mort de Castaldi, mais en 1649 il vivait encore.

De Chambonnières (1).

Les pièces de Clavessin de Monsieur de CHAMBONNIÈRES.
Se vendent à Paris, chez Jollain, rue St-Jacques, à la Ville de Cologne, avec privilège du Roy; 1670.

Livre premier.

Le titre est dans un cartouche que soutiennent deux anges; au bas, deux clavecins. *Jollain sculpsit.*

La dédicace est à *Madame la duchesse d'Anguien.* Le claveciniste

(1) Voici le nom que lui donne M. Farrenc dans le *Trésor des pianistes : Jacques Champion de Chambonnières, sieur de la Chapelle.* Il avait épousé Mlle de Chambonnières.

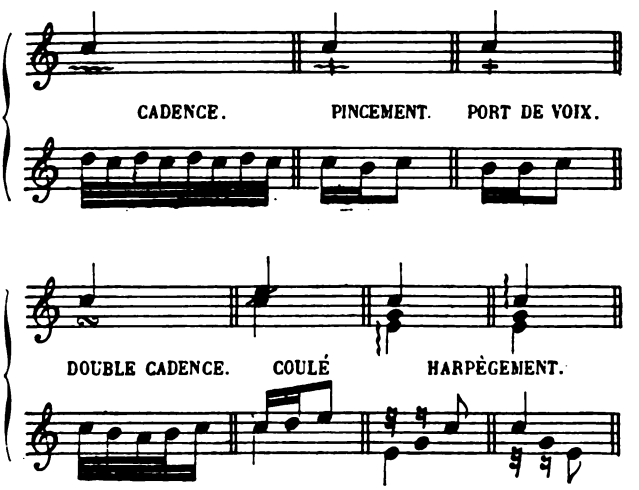
célèbre termine ainsi son épitre : « Madame, puisque les Dieux avec lesquels vous avez tant de rapport souffrent l'encens des moindres personnes comme celui des Roys, j'espère qu'en les imitant vous excuserés ma témérité, et considerérés seulement mon zèle et la passion avec laquelle je suis, etc. »

Cette dédicace est suivie de deux épitres latines de Santeuil, une autre en français de C. Sanguin, et enfin le quatrain suivant :

Illustre Chambonier, dont les mains sans pareilles
Semblent enlever l'âme par des tons si divers :
A quoi te peut servir la louange et nos vers,
Puisque tout l'univers admire tes merveilles !

On a le droit de supposer que M. Quesnel l'auteur des vers qui précèdent était meilleur bibliothécaire que poète. Suit le privilège, et enfin une préface où Chambonnières dit qu'il ne publie ces pièces « que parce qu'on fait commerce de ses manuscrits dans presque toutes villes du monde, où l'on a la connaissance du clavessin. »

Voici la *démonstration de ses notes d'agrément :*



[1] Ces préliminaires sont suivis de 62 pages de musique gravée ; observons toutefois que les pages 18, 46 et 50 sont en blanc, c'est-à-dire qu'il n'y a que les portées.

L'ensemble de ces pièces peut se résumer par : *Courantes, Sarabandes, Gaillardes, Allemandes, Gigues.* Il y en a une intitulée *Courante de Madame.*

Le titre du *livre second,* dont le libellé est le même que celui du premier livre, a un joli entourage, gravé également par Jollain. Il contient 61 pages de musique, dans le même genre que les pièces du premier livre ; les pages 42 et 48 sont en blanc.

Ce deuxième livre n'a point de date ; il est probable qu'à la mort de Chambonnières il était entre les mains du graveur, et que l'auteur n'étant plus, on ne pouvait guère y mettre autre chose que le titre. Cette supposition est d'autant plus acceptable, qu'on place généralement la mort de Chambonnières peu de temps après la publication du premier livre, Fétis l'inscrit dans la même année.

Notre exemplaire est celui de M. Farrenc.

En double, un exemplaire du *premier livre.*

Corrette (Michel).

Cet artiste a publié une assez grande quantité d'œuvres, des méthodes surtout ; on trouvera ici l'énumération de celles que possède le Conservatoire ; nous avons tâché de les classer par date, ce qui n'est pas très facile, plusieurs de ces ouvrages n'en ayant pas ; Fétis était loin de les connaître tous.

Premier livre d'orgue, contenant quatre magnificat, à l'usage des dames religieuses et utile à ceux qui touchent de cet instrument, composé par Monsieur CORRETTE, *organiste de Monseigneur le grand prieur de France. Œuvre XVI.*

In-4° oblong, 1737.

Paris, M^lle^ Castagnery (1).

Un joli frontispice gravé, trois feuillets préliminaires et 35 pages de musique gravée.

II^e^ livre de pièces d'orgue, contenant le cinquième, sixième, septième et huitième ton, ce qui compose avec le premier livre les huit tons de l'église, à l'usage, etc. On trouve dans le premier livre la manière de mélanger les jeux, par M. CORRETTE, *chevalier de l'ordre du Christ.*

(1) Avant d'être chez M^lle^ Castagnery, cet ouvrage était en vente chez l'auteur, rue d'Orléans, quartier Saint-Honoré et chez Le Clerc, rue du Roule.

Œuvre XXVI, *chez l'auteur, chez M^me^ Boivin, etc.* (sans date), 43 pages, la 44^e^ en blanc.

III^e^ livre d'orgue de M. CORRETTE, *contenant les messes et les hymnes de l'église, pour toucher en Trio sur la trompette du grand orgue, avec le Fleurti* (1) *sur le plein-jeu du positif, et plusieurs des mêmes Plein-chants accomodés en quatuor pour toucher sur le grand plein jeu avec les Pedalles. Plus des fugues faciles pour chaque hymne de l'année, une suitte du premier ton, une Offertoire, les Antiennes de la Vierge, avec des petites pièces et le Te Deum en plein chants.*

A Paris, chez l'auteur, rue Montorgueil, près la comédie italienne, à la Croix d'or (2). *Et aux adresses ordinaires.*

Sans date. 58 pages.

Joli frontispice par Guérard le fils.

*

L'École d'Orphée, Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon, dans le goût français et italien; avec les principes de musique et beaucoup de leçons à 1 et 2 violons; ouvrage utile aux commençants et à ceux qui veulent parvenir à l'exécution des sonates, concerts, pièces par accords et pièces à cordes ravallées (3), *composée par* M. CORRETTE. *Œuvre XVIII. A Paris, chez l'auteur, rue d'Orléans, etc.;* 1738.

In-folio de 43 pages.

Pour frontispice, un violoniste, gravé par J. P. Le Bas, graveur du Roy, et d'après notre opinion, le portrait de Corrette, ce que les vers qui se trouvent au-dessous, ne semblent pas démentir :

Toy qui du pouvoir harmonique
Veux faire un jour sentir les merveilleux effets,
D'une docte et simple practique
Puise icy les premiers secrets.

A la page 3 on lit cette *Régle générale :* « Pour le violon et tous les

(1) Au dix-huitième siècle on appelait *fleurtis*, les variantes et autres ornements de mauvais goût, que la plupart des organistes ajoutaient à leurs transcriptions et accompagnements du plain-chant.

(2) On remarquera que l'auteur s'est établi éditeur.

(3) Cordes ravallées, cordes baissées, où l'on se sert par exemple de l'accord suivant : *sol, re, la, re,* ou bien *fa, ut, la, mi.*

instruments, la mesure se bat du pied, et toujours sur la notte qui suit la barre. »

A la fin il y a une table explicative des termes italiens; nous citerons : « *enharmonico* veut dire enharmonique, c'est un des trois genres de la musique, l'usage en est perdu. *Zampogna* veut dire musette ou viele. »

*

L'art de se perfectionner dans le violon, où l'on donne à étudier des leçons sur toutes les positions des quatre cordes du violon et les différents coups d'archet. Ces leçons, où les doigts sont marqués dans les endroits difficiles, sont tirées des sonates et concerto des meilleurs auteurs italiens et allemands, etc., avec des préludes sur chaque ton, des points d'orgues, des tours de forces, des menuets et caprices avec des variations et la basse.

Cet ouvrage fait la suite de l'École d'Orphée, méthode pour le violon, par M. CORRETTE, *chevalier de l'ordre de Christe.*

A Paris, M^lle Castagneri.

In-folio de 91 pages (sans date).

Frontispice de Duval : un jeune violoniste s'exerçant sur son instrument. Au-dessous, huit versiculets qui n'ajoutent rien à l'intérêt de la méthode.

Les violonistes auxquels Corrette a emprunté des traits ou des pièces entières, sont : Abaco, Albinoni, Birckens, Castrucci, P. Conti, Corelli, Desjardins, Facco, Geminiani, Laurenti, Maurini, Meck, Ottoni, Rasetti, Saccia, Somis, Tartini, Tessarini, Valentini, Veracini, Vivaldi, Zani, Zarht, Zuccari, Haendel, Locatelli, Nozeman, Chinzer, Kenis.

L'avis final est des plus curieux :

« Ceux qui trouveront des leçons trop difficiles, peuvent mettre sur le numéro de la page à la Loterie royale, jusqu'à ce que la leçon soit sçue, par ce moyen ils gagneront des deux côtés. »

*

Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection. Ensemble des principes de

musique avec des leçons à 1 *et* 2 *violoncelles; la division de la corde pour placer, si l'on veut, dans les commencemens, des lignes traversalles sur le manche du violoncelle; plus une petite méthode particulière pour ceux qui jouent de la viole, et qui veullent jouer du violoncelle, composée par* MICHEL CORRETTE. *XXIV^e ouvrage.*

Paris, chez l'auteur, rue St-Honoré, etc. A Lyon, chez M. de Brotonne; 1741.

In-fol. de 46 pages.

Avec un frontispice de Flipart l'aîné, représentant un jeune violoncelliste; il est assis sur un rocher, au milieu d'un site agreste.

La préface contient des notes intéressantes pour l'histoire du violoncelle, et la dernière page renseigne sur le jeu de cet instrument à l'orchestre.

*

Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, *à* 4 *et à* 5 *cordes, de la quinte ou alto, et de la viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole, utile au concert pour accompagner la voix et pour jouer des sonates, avec des leçons et des sonates pour ces trois instruments, par* M. CORRETTE, *chevalier de l'ordre de Christ.*

Paris, aux adresses ordinaires.

In-fol. de 46 pages, sans date.

Sans frontispice, mais avec une planche, représentant l'alto des Italiens et une contrebasse à quatre cordes (*mi, la, ré, sol*). Les quatre pages de préface renferment d'utiles renseignements sur l'histoire de la contrebasse et sur son introduction à l'orchestre. Quant à son nouvel instrument, l'auteur dit : « Les dames, en jouant de notre viole d'Orphée, n'en paraîtront que plus aimables, l'attitude en étant aussi avantageuse que celle du clavecin. »

*

Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique qui conduit en très peu de temps à accompagner à livre ouvert, avec des leçons chantantes, où les ac-

cords sont notés, pour faciliter l'étude des commençans. Ouvrage utile à ceux qui veulent parvenir à l'excelence de la composition, le tout selon la règle de l'octave et de la basse fondamentale, par MICHEL CORRETTE.

A Paris, chez l'auteur, à l'entrée de la rue Montorgueil, à la Croix d'argent, etc.; 1753.

In-fol. Trois pages de préface, et 90 pages gravées.

Frontispice d'Aveline : une dame au clavecin et un jouvenceau qui l'accompagne sur le violon.

Ce volume est, à proprement parler, un traité d'harmonie appliqué au clavecin. A la fin, il y a un tableau explicatif des termes italiens, où l'auteur parle plus longuement de la *zampogna* que dans son *École d'Orphée.*

Les dix dernières pages contiennent des choses fort intéressantes sur la musique et les musiciens. (Deux exemplaires.)

*

Méthode pour apprendre à jouer de la vielle, par CORRETTE. Nouvelle édition ; *Paris, David.*

In-fol., sans date, 24 pages.

(Deux exemplaires.)

En dehors des méthodes, les œuvres de Corrette sont nombreuses, ainsi qu'on va voir, encore nous ne possédons pas tout :

*

1. *Epithalame à l'occasion du mariage de Monseigneur le comte de la Marche avec Mademoiselle d'Est, Princesse de Modène, mis en musique par* MICHEL CORRETTE, *organiste de S. A. S. Monseigneur le prince de Conti, en son église du Temple.*

A Paris, 1759.

Partition in-fol. man. de 76 pages.

2. *Laudate Dominum de cœlis, psaume* 148, *motet à grand chœur, arrangé dans le Concerto du Printems de Vivaldi, par* M. CORRETTE.

Paris, aux adresses ordinaires.

In-fol. gravé.

3. *Malbrough, ariette nouvelle à voix seule, avec des solo pour le clavecin, le forte-piano ou la harpe, qui peuvent également se jouer sur le violon, par* M. CORRETTE.

Sans date. In-fol. gravé de six pages.

4. *Premier concerto spirituel en Noëls, pour une flûte et deux violons avec la basse continue, par* M. CORRETTE.
Paris, chez l'auteur, rue St-Honoré.

5. *Six concerto pour les flûtes, violons, hautbois, avec la basse chiffrée pour le clavecin.*
Paris. (*Œuvre III.*)

5 bis. *Six concerto,* ibid. (*Œuvre IV.*)

6. *Sonates pour la flûte ou violon, avec la basse continue, composée pour le violon de Chelle* (sic) *ou basson, par* MICHEL CORRETTE. (*Œuvre XIII.*)
Chez l'auteur, rue d'Orléans, au Cheval d'or.

30 pages gravées, in-fol.

7. *Premier livre de pièces pour le clavecin, composé par* M. CORRETTE. (*Œuvre XII.*)

In-fol. gravé de 27 pages.
A la fin, « explication des notes d'agrément et doigtés pour les passages difficiles. »

8. *Sonates pour le clavecin, avec un accompagnement de violon, dédiées à Monseigneur le chevalier d'Orléans, grand prieur de France, général des galères, grand d'Espagne, lieutenant général ès mers du Levant, composées par* M. CORRETTE.
(*Opera XXV.*)
Les pièces se peuvent jouer sur le clavecin seul.

9. *Divertissemens pour le clavecin, ou le forte-piano, contenant les échos de Boston et la victoire d'un combat naval, remportée par une frégate contre plusieurs corsaires réunis. Dans ce combat, on exprime par l'harmonie le bruit des armes, du*

canon, les cris des blessés, les plaintes des prisonniers, mis à fond de cale, et l'allégresse des vainqueurs, célébrée par une fête marine, dédiés à S. A. royale Monseigneur le duc d'Angoulême, grand prieur de France, composés par son très humble, très respectueux, obéissant serviteur MICHEL CORRETTE, *chevalier de l'ordre de Christ, organiste de S. Altesse royale.*
Paris.

In-fol. de 16 pages, et un frontispice à mi-page du titre, représentant un combat naval.

10. *Les Amusemens du Parnasse, brunettes, et les plus jolis airs à la mode avec des variations pour le clavecin, par* M. CORRETTE, *organiste des R. R. P. P. Jésuites de la rue St-Antoine.*
Paris, chez l'auteur, rue Beaurepert (sic).

In-4° obl.
Dans le même volume :

Nouveau livre de Noëls avec un carillon pour le clavecin ou l'orgue, par M. CORRETTE, *organiste des R. R. P. P. Jésuites de la rue St-Antoine.*

Frontispice de J. Renon. In-4° oblong de 51 pages.

10 bis. *III^e Livre des amusemens du Parnasse, contenant les belles ariettes italiennes qui ont été chantées au concert spirituel et à l'opéra italien, mises en pièces de clavecin par* MICHEL CORRETTE.
Paris, chez l'auteur, rue Montorgueil.

In-4° oblong de 28 pages, avec frontispice.

11. *Sonatilles solo pour la flûte traversière ou violon avec la basse, composées par* M. CORRETTE. *Œuvre XIX.*

In-fol. de 26 pages ; la dernière renferme un renseignement utile et intéressant, c'est le *catalogue des œuvres de M. Corrette.*

12. *Pièces de feu M. Gaspard Corrette de Delft* (1), *mises*

(1) Cette famille était donc d'origine hollandaise.

pour deux muzettes ou deux vielles, par M. MICHEL CORRETTE. *Première suite.*
Paris, Boivin.

In-fol. de 6 pages.

13. *Les Récréations du Berger fortuné, 2e concerto pour la musette, viele, flûte traversière, violon, flûte à bec, hautbois, pardessus de viole, avec la basse chiffrée, composées par* M. CORRETTE.

Le titre veut dire que ce morceau, la partie solo, peut être joué par tous ces divers instruments ; cette partie solo est intitulée *zampogna o flauto* 1°, l'accompagnement est de deux violons et basse continue.
Paris. In-fol.

14. *Six concerti a sei strumenti, cimbalo ò organo obligati, tre violini, flauto, alto viola e violoncello, da* MICHELE CORRETTE, *organista dei gran Giesuiti. Opera XXVI.*
A Paris, chez l'auteur, rue Montorgueil, à la Croix d'argent.

In-fol.

Enfin, pour terminer, il reste à enregistrer une grande suite de *concertos comiques :*

1° *Le Mirliton, pour trois flûtes ou violons avec la basse continue, ouvrage utile aux mélancoliques. Paris, chez l'auteur, rue St-Honoré.* — 2° *L'Allure,* pour les mêmes instruments, *exécuté pour la première fois à l'Opéra-Comique, le troisième octobre* 1732. — 3° *Margoton,* pour trois musettes et basse continue, ouvrage récréatif. — 4° *Le Quadrille,* par 3 flûtes ou violons avec la basse. — 6° *Le Plaisir des dames,* flûtes, hautbois et basse continue. — 7° *La servante au bon tabac,* mêmes instruments, *exécuté pour la première fois à l'Opéra-Comique, le* 1er *octobre* 1733. — 8° *Biron,* flûtes, violons, hautbois et basse continue : *dancé à l'Opéra-Comique le* 15 *mars* 1734, *composé par* M. CORRETTE, *grand maître des Chevaliers du pivois. Paris, chez l'auteur, rue des Boucheries.* — 9° *Les Tricotets.* — 10° *Ma mie Margo,* pour flûte, hautbois, musette ou viele, 2 violons et basse. —

11° *La tante Tourelourette et le Plaisir d'être avec vous;* mêmes instruments. — 12° *La Découpure*, pour flûte, hautbois, violon, musette, viele, pardessus de viole et basse continue. — 13° *La béquille du père Barnaba;* mêmes instruments. — 14° *La Choisy,* pour cor de chasse, musette, viole, flûte, violon et basse. — 14° *V'là c'que c'est qu' d'aller aux bois,* pour 3 violons et basse. — 17° *Les Pantins.* — 19° *La Turque et la Confession.* — 20° *Nous nous marirons dimanche.* — 21° *Les Amours de Thérèse avec Colin.*

Je trouve une note manuscrite d'Adrien de La Fage, où il dit : « Michel Corrette est auteur et éditeur du Recueil de trois cens fables, mises en musique dans le goût de M. de La Fontaine, notées sur des airs connus, vaudevilles, menuets, rondeaux et autres. En six livres ; à Liège, chez Desoër. J'en ai vu un exemplaire avec cette inscription : *Offert à l'aimable Maillard, actrice de l'Opéra, par son ancien maître Corrette* (avec paraphe). »

Couperin (François).

François Couperin est l'aigle et l'ancêtre de toute une génération d'artistes clavecinistes et organistes des deux sexes, qui ont vécu entre 1630 et 1825.

Le *grand Couperin,* c'était son glorieux surnom, fut élève d'un organiste nommé Tomelin (Thomelin) d'après Dom Caffiaux et non Tolin (1). Il y a eu plusieurs Thomelin organistes à Paris, le dernier est mort vers 1820, organiste des Petits-Pères, d'après une note manuscrite de la Fage.

Un descendant du grand Couperin, portant le nom de Gervais François, vivait encore en 1823, Adrien de la Fage dit l'avoir connu alors. Il avait une fille qui touchait de l'orgue, mais fort mal. C'est en elle que s'est éteinte la famille des Couperin. M. Jal, dans son *Dictionnaire de biographie et d'histoire* donne des détails très étendus sur les Couperin. Voir aussi le supplément de Pougin à la *Biographie des musiciens.* François Couperin eut son blason ; il porte « d'azur à deux tri-

(1) Dans le *Livre commode des adresses de Paris pour* 1692, *par Abraham du Pradel,* on lit *Taumelin,* rue de la Verrerie.

dents d'argent passés en sautoir, accosté de deux étoiles de mesme, et accompagné en chef d'un soleil d'or et en pointe d'une lyre de mesme. » On voit que d'Hozier a tout particulièrement soigné le grand claveciniste et compositeur.

La première publication de Couperin est restée inconnue à Fétis, elle a pour titre :

Pièces de clavecin dédiées à Madame Victoire de France, composées par M. Couperin, organiste de St-Gervais.
Paris, chez l'auteur, attenant l'église de St-Gervais.

Après le second feuillet, sans pagination, et contenant l'épitre dédicatoire, on trouve une page intitulée : *Avis.* Couperin y dit que des amis et plusieurs personnes bien intentionnées le sollicitèrent depuis quelques années à travailler pour le clavecin, *mais je me refusai de me rendre à leurs sollicitations.* Puis un peu plus loin : « cependant ces mêmes personnes m'assurant que le public a aussi de l'indulgence pour les jeunes auteurs, m'ont aiguillonné de façon à me faire mettre la main à l'œuvre. »

Non seulement nous possédons deux exemplaires de ce recueil rare, mais l'un des deux est celui-là même qui a été offert à Madame Victoire de France dont il porte les armes ; la reliure est en maroquin rouge avec de riches dentelles en or sur les plats, l'exemplaire est dans un état de conservation splendide. Il y a vingt-six pièces, dont les quatre dernières s'appellent *les quatre nations :* l'italienne, l'angloise, l'allemande, la françoise.

Observons encore que le premier morceau du *Recueil* est intitulé *La Victoire.*

L'art de toucher le clavecin par monsieur COUPERIN, *organiste du Roy, etc., dédié à Sa Majesté.*
A Paris, chez l'auteur ; au coin de la rue des Foureurs, vis-à-vis les carneaux, et chez le sieur Foucaut, rue St-Honoré, à la Règle d'or, proche la rue des Bourdonnais.
Avec privilège du Roy ; 1716.

Petit in-fol.

Fétis met 1717, c'est la seconde édition, que nous possédons

également ; notre exemplaire, qui a appartenu à M. de Coussemaker, est bien daté de 1716, même le privilège qu'on trouve à la fin, porte 1713. Dans ce privilège le roi (Louis XIV) appelle François Couperin, « compositeur organiste de notre chapelle et cy-devant maistre de clavecin de notre très cher et bien aimé petit-fils le dauphin, duc de Bourgogne, » ce qui fait penser que la première dédicace a été pour Louis XIV, qu'il y a eu une édition de cette époque (1713) que nous ne connaissons pas, et que celle-ci (de 1716) dédiée à Louis XV ne serait alors que la seconde. Couperin dit dans cette dédicace : « les marques de bonté et de satisfaction que le feu roy votre bisaïeul m'a donné pendant vingt-trois ans, en écoutant mes ouvrages, celles de votre auguste père à qui j'ai eu l'avantage d'enseigner la composition et l'accompagnement pendant plus de douze ans, et la réussite flatteuse que mes pièces de clavecin ont eues jusqu'icy dans le public, paroissent des préjugés favorables pour le livre que j'ay l'honneur de présenter à Votre Majesté. »

L'approbation qui précède la dédicace au roi est ainsi rédigée :

« J'ai lu par ordre de monsieur le chancelier, *l'art de toucher le clavecin* par *Monsieur Couperin.* Le seul nom d'un autheur si célèbre doit rendre ce livre recommandable au public. On doit être obligé à un maître, qui a porté son art au plus haut degré de perfection, de vouloir bien enseigner aux autres, par de courtes leçons, ce qui a été en lui le fruit d'une longue étude, et d'une application continuelle. »

« Fait à Paris ce 20 de mars, 1716. Danchet. »

Couperin dit que l'âge propre à commencer les enfants, est de six à sept ans, le plus tôt est le mieux.

On a fait durant ces dernières années toutes sortes d'inventions pour aider à l'indépendance des doigts, soit en cuir, en caoutchouc, anneaux en plomb, etc., avec des *guide-mains* de toutes façons ; Couperin, lui, se servait d'une petite baguette pour les personnes qui tenaient le poignet trop haut ou trop bas ; il conseille aussi de se faire tirer ou de se tirer les doigts en *tous sens* avant de jouer, « cela met les esprits en mouvement. »

Il ne faut pas oublier que cette méthode s'applique à l'épinette et au clavecin, instruments à plumets avec un ou deux claviers ; il est d'autant plus étonnant de voir Couperin donner des instructions sur *l'expression,* pour un instrument qui en paraît si peu susceptible.

Page 29, il y a la note : « Comme il n'a encore paru jusqu'ici aucune

méthode de clavecin (1), et que celle-cy pourra passer ailleurs, j'ay cru n'y devoir rien omettre. »

Il y a une quantité d'observations intéressantes dans cette méthode, par exemple ce que dit Couperin sur les sonates, sur l'accompagnement de la basse chiffrée, et la recommandation finale *qu'il faut avoir toujours un instrument bien emplumé.* On voit également que l'auteur introduit une doigté inconnu jusque-là, et cette invention lui revient.

L'ouvrage de Couperin se termine par huit préludes, enrichis d'explications.

Cette méthode, entièrement gravée (texte et musique) se compose de trois feuillets (titre, approbation et dédicace) suivis de 34 feuilles paginées jusqu'à 65; le dernier feuillet contient le privilège.

La seconde édition (1717) renferme six pages de plus que la première. Notre exemplaire porte la signature de Couperin au bas de la page 1.

Concerts royaux (1722).

28 pages in-fol. Il y a quatre concerts.

Quoique placés à la suite du troisième livre des pièces de clavecin, ces concerts sont une œuvre à part; ils ont d'ailleurs une pagination indépendante. Voici ce que Couperin nous en apprend : « Les pièces qui suivent sont d'une autre espèce que celles que j'ay données jusqu'à présent. Elles conviennent non seulement au clavecin, mais aussy au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson. Je les avais faites pour les petits concerts de chambre, où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étaient exécutées par messieurs Duval, Philidor, Alarius et Dubois, j'y touchois le clavecin. »

« Si elles sont autant du goût du public qu'elles ont été approuvées du feu roy, j'en ay suffisamment pour en donner dans la suite quelques volumes complets. Je les ai rangées par tons et leur ay conservé pour titre celuy sous lequel elles étaient connues à la cour en 1714 et 1715. »

---

(1) On voit que Couperin ne connaissait pas les *Principes du clavecin par monsieur de Saint-Lambert*, parus en 1697. L'édition d'Amsterdam, sans date, petit in-8° et non grand in-4° comme dit Fétis, renferme la préface de la première édition; on y lit : « Ce grand nombre de personnes qui aiment le clavecin, m'a fait songer de donner au public une méthode qui en enseignât les principes, et j'ay été d'autant plus porté à le faire, que j'ay vû qu'aucun maître ne s'en était encore avisé. »

La grande œuvre de Couperin, ce sont ses quatre livres de *Pièces de clavecin*, dont nous possédons trois exemplaires. Cette importante collection, dédiée à monsieur Pajot de Villers, a été publiée à différentes dates que nous allons relever :

Pièces de clavecin, composées par monsieur COUPERIN, *organiste de la chapelle du Roy, etc. Premier livre.*

Chez l'auteur, rue Saint-Honoré, entre le Palais-Royal et la rue des Bons-Enfans, aux armes de Bourgogne. 1713.

In-fol.

Dans sa préface, Couperin dit qu'il y a vingt ans qu'il a l'honneur d'estre au Roy (1) et d'enseigner presque en même temps à monseigneur le Dauphin duc de Bourgogne et à six princes ou princesses de la maison royale. Il dit aussi qu'il a toujours eu un objet en vue, quand il composait ces pièces. Chacune d'elles a en effet un titre particulier, et il y en a de fort curieux, de fort bizarres et de bien amusants.

Les *livres* sont divisés par *ordres;* ce premier livre contient *Premier ordre,* jusqu'à *cinquième ordre,* à la fin duquel il y a l'explication des agréments et leurs signes spéciaux, deux pages vraiment utiles et curieuses.

Second livre de pièces de clavecin, composé par monsieur COUPERIN, *organiste de la chapelle du Roy, ordinaire de la musique de la chambre de Sa Majesté et cy-devant professeur maître de composition et d'accompagnement de feu monseigneur le Dauphin, duc de Bourgogne.*

A Paris, chez l'auteur, vis-à-vis les écuries de l'hôtel de Toulouse.

Après la dédicace à monsieur Prat, receveur général des Finances de Paris, suivent le *sixième* jusqu'au *douzième ordre.* Ce second livre paraît avoir été publié en 1716 (2).

Le troisième livre est daté de 1722 ; il contient le *treizième* jusqu'au *dix-neuvième ordre.*

Le quatrième livre porte la date de 1730, et renferme le *vingtième* jusqu'au *vingt-septième ordre.*

Dans la préface, Couperin dit : « Il y a environ trois ans que ces pièces sont achevées, mais comme ma santé diminue de jour en jour,

---

(1) Il aurait donc été nommé organiste de la chapelle de Louis XIV en 1692 ou 1693.

(2) Au bas de la préface de ce second livre Couperin cite la première édition de son *Art de toucher le Clavecin,* 1716 ; il dit que l'édition de 1717 contient un supplément relatif au *second livre de ses pièces de Clavecin,* ce qui est parfaitement exact. On sait que le Dauphin était mort en 1712.

mes amis m'ont conseillé de cesser de travailler, et je n'ay pas fait de grands ouvrages depuis »... Comme personne n'a guères plus composé que moy, dans plusieurs genres, j'espère que ma famille trouvera dans mes portefeuilles de quoy me faire regretter, etc. »

La pièce suivante est mal citée par Fétis, en voici le titre exact :

Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully, par monsieur COUPERIN.

A Paris, chez l'auteur, proche la place des Victoires, vis-à-vis les écuries de l'hôtel de Toulouse ; 1725.

In-fol. de 27 pages, non compris le titre.

Cette pièce est écrite pour deux violons et basse, de plus une basse continue ; on y trouve ces curieux sous-titres : *Lulli, aux champs Élysées, concertant avec les ombres liriques. — Vol de Mercure. — Descente d'Apollon qui vient offrir son violon à Lulli, et sa place au Parnasse. — Rumeur souterraine, causée par les auteurs contemporains de Lulli. — Enlèvement de Lulli au Parnasse. — Lulli, jouant le sujet, et Corelli l'accompagnant. — Corelli jouant le sujet à son tour, que Lulli accompagne.*

La deuxième partie a pour titre : LA PAIX DU PARNASSE, *faite aux conditions (sur la Remontrance des muses françoises) que lorsqu'on y parleroit leur langue on dirait dorénavant sonade, cantade, ainsi qu'on prononce ballade, sérénade, etc.*

Les deux seuls sous-titres qu'on trouve dans cette seconde partie, sont *l'Accueil entre - Doux, et - Agard, fait à Lulli par Corelli, et par les muses italiennes.* Puis, plus loin, *Remercîment de Lulli à Apollon.* Pour finir : *Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des gouts françois et italiens doit faire la perfection de la musique.*

Je relève encore, au Conservatoire, pour compléter l'œuvre de Couperin : *Quatre versets d'un motet composé et chanté par ordre du Roy, en mars* 1703.

Paris, Christophe Ballard, 1703; In-4° oblong de trente pages imprimées.

La plupart de ces pièces étaient chantées par mademoiselle Couperin, ainsi que le livre l'indique.

---

(1) *Entre doux et hagard,* vieux proverbe, qui signifie une apparence de douceur pour déguiser le mécontentement ou la jalousie.

Sept versets du motet composé de l'ordre du Roy, par monsieur COUPERIN, *organiste de la chapelle de Sa Majesté, professeur-maître de monsieur le duc de Bourgogne, chevalier de l'ordre de Latran, et chanté à Versailles le 2 mars* 1704.
Paris, Christophe Ballard; 1704.

In-4° oblong de 126 pages.

Sur le dos du titre se trouvent le nom des chanteurs : M. l'abbé Michau, M. Du Four, M. Bastaron, MM. Hiacinte et Pacini (italiens), mademoiselle Couperin.

Les Nations, sonades et suites de simphonies en Trio, en 4 livres séparés, pour la comodité des académies de musique et des concerts particuliers, par monsieur COUPERIN.
A Paris, chez l'auteur, au coin de la rue Neuve-des-Bons-Enfans; 1726.

Quatre cahiers in-4°.

Ces suites sont divisées par *ordres*, de *un* à *quatre*, et dans son *aveu de l'auteur au public*, nous apprenons que Couperin fit d'abord exécuter cette musique dans les concerts, sous un nom supposé, et de plus, que ce sont les premières sonates composées en France.

Le Conservatoire possède aussi, en manuscrit, les deux messes pour orgue de François Couperin, oncle du grand claveciniste. La première de ces messes a pour titre : *Messe solennelle à l'usage des paroisses, composée pour l'orgue en l'année* 1690 *par François* COUPERIN, *sieur de Crouilly.* (Copie d'un manuscrit existant à la Bibliothèque royale à Paris, portant la marque V. M.) 2057.

Suites de pièces d'orgue ou messe composée en 1690, *pour l'usage des couvents, par* F. COUPERIN, *sieur de Crouilly.*

Le premier de ces recueils de pièces d'orgue à jouer durant la messe, existe en double, mais dans un manuscrit plus ancien contenant des sonates de Rebel. Ici, après le *Deo gratias*, on lit : *la messe est ditte, allons dîner.*

D'Agincour.

Pièces de clavecin dédiées à la Reine, composées par M. D'AGINCOUR, *organiste de la chapelle du Roi, de l'église métropo-*

litaine de Rouen, primatiale de Normandie, et de l'abbaye royale de Saint-Ouen. Premier livre.
A Paris, chez le S. Boivin.
A Rouen, chez l'auteur, rue des Chanoines, 1733.

In-fol. 44 pages, y compris le privilège.

Les pièces sont divisées par *ordres,* à la façon de Couperin (il y en a quatre).

Dans sa préface l'auteur dit : « Si ce livre est bien reçu des personnes de goût, cela m'engagera d'en donner un second, auquel je travaille. » Ce second livre ne paraît pas avoir jamais été publié.

Dans les registres du secrétariat de la maison du Roy on lit : « Brevet d'organiste de la chapelle du Roy, donné à *François Dagincourt,* pour le quartier d'octobre, à la place de *Gabriel Garnier,* qui aura désormais le quartier de juillet. 13 janvier, 1714. » (1) On voit par là que Fétis n'est pas exact quand il dit que D'Agincour se rendit à Paris en 1718, et obtint, quelques années, après la place d'organiste de Saint-Merry. Fétis ne donne pas non plus la date de la mort de D'Agincour ; les mêmes registres du Roy contiennent ceci : « Retenue d'organiste de la chapelle du Roy pour le quartier d'octobre, par *Pierre-Claude Fouquet,* par suite du décès du sieur Dagincourt, 18 juin 1758.

Le siècle littéraire de Louis XV, écrit par le fils du célèbre claveciniste et organiste *Daquin,* contient ceci : « La province nous fournit deux hommes de réputation. Nous avons à Rouen M. *d'Agincourt,* dont le nom se trouve dans le septième volume du *Spectacle de la Nature,* aux dépens, à ce qu'il paraît, des *d'Aquins* et des *Calvières.* M. Pluche, un peu sujet à se tromper, ne connaît peut-être d'organiste que M. d'Agincourt. On ne lui refuse pas du mérite, il touche très bien du clavecin, a des talents pour l'orgue, serait-il donc le premier ? »

Dandrieu.

Premier livre de clavecin, contenant plusieurs divertissemens, dont les principaux sont les Caractères de la guerre, ceux de la Chasse et la Fête du vilage.

(1) Note donnée par M. Thoinan.

Dédié au Roy, par FRANÇOIS DANDRIEU, *organiste de la chapelle de Sa Majesté; Paris,* 1724.

In-folio de 65 pages de musique gravée. Un joli frontispice de C. Simonneau. Le second feuillet préliminaire contient la dédicace au roi, suivent deux pages d'instructions sur la façon de jouer les pièces, avec l'explication des notes d'agrément. (Deux exemplaires.)

Second livre de pièces de clavecin, composées par monsieur DANDRIEU, *organiste de la chapèle du roi, dédié à Son Altesse sérénissime monseigneur le prince de Conti.* Sans date; 1727, d'après le privilège.

In-folio de 40 pages de musique gravée, et un très beau frontispice de N. Lancret, gravé par C. N. Cochin.

A cette époque, les *principes de l'accompagnement*, enregistrés dans la première division de ce catalogue, avaient déjà paru; Dandrieu en parle à la fin de la table.

Troisième livre de pièces de clavecin, composées par M. DANDRIEU, *organiste de la chapèle du roi,* 1734.
A Paris, chez l'auteur, rue Ste-Anne, près le Palais, chez la veuve du sieur Boivin.

In-folio, 40 pages de musique gravée; le frontispice est de Lancret, gravé par S. H. Thomassin.

Principes de l'accompagnement du clavecin, exposés dans des tables dont la simplicité et l'arrangement peuvent, avec une médiocre attention, faire connaître les règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cette science, dédiées à monseigneur le duc de Noailles, par M. DANDRIEU, *organiste de la chapèle du roi.*
Nouvelle édition (sans date); *Paris, chez Bayard, etc.*

Grand in-4° oblong; 4 feuillets préliminaires après le titre, qui est un très beau frontispice de M. Guérard. Suivent 69 planches de musique; ce sont des exemples d'harmonie, parfois de courtes observations au bas. Les planches ne sont imprimées qu'au verso.

L'ouvrage se termine par 18 pages de *Brunettes* avec le texte et une basse chiffrée, de plus une table.

Noels, O filii, chansons de Saint-Jacques, Stabat mater et carillons, le tout revu, augmenté, extrêmement varié, et mis pour l'orgue et pour le clavecin, par M. DANDRIEU, *prêtre et organiste de St-Barthélemy.*

A Paris, chez l'auteur, rue Ste-Anne.

In-4° oblong, 110 pages de musique gravée.

La publication de ces Noëls a dû précéder tous les ouvrages que nous avons enregistrés : organiste de St-Barthélemy devait être le point de départ de Dandrieu.

Daquin.

Premier livre de pièces de clavecin dédié à S. A. mademoiselle de Soubise, composées par M. DAQUIN, *organiste de St-Paul, du Petit St-Antoine et des Cordeliers.*

A Paris, chez l'auteur, rue St-Antoine, cour St-Pierre, vis-à-vis l'hôtel de Sully, 1735.

In-fol. de 49 pages.

Quoiqu'on ne connaisse que cette édition des pièces de clavecin de Daquin, il y en a eu une autre, ou du moins un autre tirage avec un changement de titre, car sur les trois exemplaires que possède le Conservatoire, il en est un dont le titre, d'une impression beaucoup moins foncée que les autres, porte ce changement, quant au nom de l'auteur : *composées par M. D'Aquin*, organiste de la chapelle du *roy et de St-Paul*, etc. Au bas l'on a ajouté à la main la date de 1735, date évidemment fausse lors de ce nouveau tirage, car Daquin n'a été nommé organiste de la chapelle du roy qu'à la suite du décès de François Dandrieu, mort le 13 avril 1739. Fétis ne mentionne pas le titre d'organiste de la chapelle du roi pour Daquin.

Nouveau livre de Noels, pour l'orgue et le clavecin, dont la plupart peuvent s'exécuter sur les violons, flûtes, hautbois, etc., dédié à Son Altesse sérénissime monseigneur le comte d'Eu, prince souverain de Dombes, composé par M. D'AQUIN, *organiste de la chapelle du roi. Œuvre II.*

Paris, chez l'auteur, rue St-Antoine, cour St-Pierre, à St-Paul.

In-fol. sans date de 51 pages.

Sur le titre et sur la dédicace, de même qu'à l'édition puînée des pièces de clavecin, Daquin prend l'apostrophe et s'appelle D'Aquin.

D'après Laborde (1), Dacquin était, par sa mère, arrière-petit-cousin de Rabelais.

Delair.

Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ses deux instruments, avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leurs conviennent; il enseigne aussi à accompagner les basses qui ne sont pas chiffrées; composé par D. DELAIR (2).

Se vend à Paris, chez l'auteur, rue St-Honoré, proche de la Croix du Tiroir, vis-à-vis l'hôtel d'Aligre, à l'Écouvette, 1690.

In-4° oblong.

La première partie, comprenant ce qui regarde l'accompagnement, se compose de 19 pages, avec le titre, etc. Cette partie n'est point paginée, c'est un traité d'harmonie, bien élémentaire, bien enfantin, et, comme l'a déjà observé Fétis (à *Delair*), il n'est nulle part question de la règle d'octave que Rousseau dit avoir été publiée pour la première fois par Delair, dont il écrit mal le nom, en même temps qu'il donne une fausse date pour son traité.

La seconde partie, celle qui enseigne l'accompagnement du théorbe et du clavecin, a un nouveau titre, il y a aussi une nouvelle pagination qui va jusqu'à 61. Après les notes de la gamme, on explique les clés. A partir de la page 5, on trouve des notions de tablature pour le théorbe, et c'est de beaucoup ce qu'il y a de plus intéressant. Delair examine les intervalles et leurs renversements; règle pour distinguer le majeur du mineur; Delair a aussi inventé une rosace avec une aiguille, pour découvrir les *bons* accords. — Façon de jouer les accords sur une basse chiffrée; ici, les résolutions des accords sont indiquées et raisonnées

(1) *Essai sur la musique,* tome III, page 375.

(2) On a respecté l'orthographe... indécise de M. Delair.

d'une façon bien plus développée que dans la première partie. — Division de la mesure et pauses. — Règles pour connaître les notes sur lesquelles on doit faire accord. — Des transpositions, etc. Cette seconde partie est réellement intéressante, surtout ayant égard à l'époque où ce traité a été écrit.

Duphly.

Pièces de clavecin dédiées à monseigneur le duc d'Ayen, composées par M. DUPHLY.
Paris, chez l'auteur, rue de la Verrerie, à la Porte cochère, vis-à-vis la rue du Coq.

Sans date. In-fol. de 25 pages gravées.
Duphly était né à Dieppe en 1716, mort à Paris en 1788.

Durante.

1. *Sua Eccellenza il signor D. Giacomo Francesco Milano Franco d'Aragona, marchese di S. Giorgio, etc., queste sonate per cembalo, divise in studii e divertimenti,* FRANCESCO DURANTE *già Ehirone* (chirone) *di questo Achille con riverenta mano presenta, et in perpetua testimonianza dell' animo suo devotissino dona, dedica, e consagra.*

Grand in-4° oblong de 24 pages gravées à Naples, sans date.
M. Farrenc a réédité ces sonates dans son *Trésor des pianistes*, d'après son exemplaire, qui se trouve maintenant à la bibliothèque du Conservatoire, en compagnie d'un autre.

Frescobaldi (Girolamo).

Ricercari e canzoni francesi fatti sopra diversi oblighi in partitura.
Roma, Nicolo Borboni, 1615.

In-fol. imprimé.
Cet ouvrage, dédié au cardinal Aldobrandino, se compose de 60 pages ce sont des pièces à quatre parties instrumentales, pour le quatuor à cordes, et pouvant se jouer à l'orgue.
Le quatrième de ces préludes ou sonates, si le mot avait existé, est

Pl. VIII.

Jérôme Frescobaldi de Ferrare, organiste de l'église de Saint-Pierre, au Vatican.

intitulé : *Recercar sopra mi ré fa mi;* c'est le thème principal; le sixième est sur *fa fa sol la fa;* le septième sur *sol mi fa la sol;* le huitième impose à toutes les quatre parties de ne procéder que par intervalles disjoints, tierces, quartes, quintes, etc.; le neuvième a quatre sujets; le dixième est sur *la fa sol la ré;* suivent pour terminer cinq *canzone francese.*

L'exemplaire n'est pas très beau; le titre manque, et le dernier feuillet est manuscrit.

Il primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura di GIROLAMO FRESCOBALDI, *organista in S. Pietro di Roma.*
In Roma, appresso Luca Antonio Soldi, 1624.

In-folio imprimé.

La pagination s'arrête à 61, mais le volume a 90 pages.

Ce sont des pièces à quatre parties, au nombre de douze, dans le genre des précédentes; la troisième est *sopra il cucho;* en effet, la première partie ne joue absolument que

en changeant de valeur de notes : c'est donc bien la sonate du *coucou.*

Le dixième prélude est, comme les autres, à quatre parties écrites, mais une cinquième partie est à trouver par l'organiste, et il doit la chanter, en jouant les quatre autres parties.

Le volume se termine par un *Capriccio sopra l'aria di Rugiero.* Est-ce sur un thème de *la Liberazione di Ruggiero* de *Francesca Caccini?* Il est vrai que cet opéra-ballet n'a été imprimé qu'en 1625, mais il a dû être joué l'année d'avant, ce qui s'arrangerait avec la date des *Capricci* de Frescobaldi. Toujours est-il que nous n'avons pas trouvé ce thème dans la partition de Francesca Caccini.

Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo, partite di diverse arie e corrente, balletti, ciaccone, passechagli, di GEROLAMO FRESCOBALDI, *organista in S. Pietro di Roma. Libro* 1°.
Stampato l'anno 1637, *per Nicolo Borbone, in Roma.*

In-fol. Frontispice, portrait et 94 pages de musique gravée.

Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gayliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo, di GIROLAMO FRESCOBALDI, *organista in S. Pietro di Roma;* 1637, *da Nicolo Borbone.*

Frontispice, sur le dos duquel se trouve une dédicace à Monseigneur Louis Gallo, évêque d'Ancone, datée de 1627, suivie de 84 pages de musique gravée. Dans ce second livre, relié au premier, le portrait a été coupé. Cet exemplaire porte les armes d'un cardinal.

La Bibliothèque du Conservatoire possède un second exemplaire du premier et du second livre, chacun avec portrait. Dans cet exemplaire, le second livre n'a pas de date sur le titre, ni l'indication du privilège, tandis que ces deux indications se trouvent sur l'exemplaire que nous venons de cataloguer.

La première édition du 1er livre est de 1615 ; le Conservatoire en possède un exemplaire, malheureusement dans une condition médiocre ; le second livre a été publié d'abord en 1616.

Dans ces anciennes éditions, la partie de la main droite est gravée sur une portée de six lignes, celle de la main gauche sur une portée de huit lignes, à la façon des anciennes tablatures.

Aussi a-t-on réédité dans ces derniers temps beaucoup de ces pièces en notation actuelle, entre autres M. A. de Thou en 1859 ; et M. Farrenc en 1868 dans son *Trésor des pianistes.*

Frohberger (Jean-Jacques).

10 *suittes de clavessin, composées par monsieur* GIACOMO FROBERGUE, *mis en meilleur ordre, et corrigée d'un grand nombre de fautes.*

.1 *Amsterdam, chez Pierre Mortier, sur le Vygendam, qui vend toute sorte de musique.*

In-4° oblong, sans date. 33 pages de musique gravée.

Chacune de ces suites se compose de plusieurs pièces : allemande, courante, gigue et sarabande, tel est le menu de chaque suite. On pourra voir dans Fétis, non pas cette *suite,* qui n'y est pas citée, mais un récit curieux et intéressant du voyage de Frohberger en Angleterre. Halévy, dans *les Souvenirs et portraits,* consacre également quelques pages à Frohberger, qui avait été l'élève du grand Frescobaldi.

On trouve quelques compositions de Frohberger dans le *Museum für Orgelspieler* (musée pour les organistes) publié à Prague par Marco Berra.

Fuenllana (Michel de).

Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra: en el qual se contienen muchas y diversas obras, compuesto por MIGUEL DE FUENLLANA, *dirigido al muy alto y muy poderoso señor don Philippe principe de España, Rey de Ynglaterra, de Napoles, etc., nuestro señor. Con privilegio real,* 1554. *Tassado en veynte y ocho reales.*

Petit in-fol.

« Livre de musique pour luth, intitulé *Lyre orphénique*, renfermant de nombreuses et diverses œuvres, composé par *Michel de Fuenllana*, dédié au très haut et très puissant seigneur don Philippe (1), prince, roi d'Espagne, roi d'Angleterre, de Naples, etc., notre maître.

« Avec privilège royal. 1554.

« Prix : vingt-huit réaux. »

Les détails sur la vie de Fuenllana font presque complètement défaut. Je dois à l'obligeance de M. de Morphy, secrétaire de S. M. le roi d'Espagne, les quelques renseignements qui suivent.

Fuenllana est né à Navalcarriero, village près de Madrid, vers le milieu du seizième siècle. Il était aveugle de naissance, ce qui ne l'empêcha pas d'acquérir une grande réputation comme organiste, les poésies du temps sont remplies d'éloges sur son double talent d'organiste et de guitariste. *L'Orphenica Lyra* de ce musicien est remarquable et précieuse surtout par les *fantasias*, les *strambotes* et les *villancicos* (chansons populaires) de Juan Vasquez qu'elle contient, et qui prouvent que la musique populaire était déjà, à cette époque et même antérieurement, beaucoup plus avancée que ce que l'on croyait jusqu'ici, quant à l'expression et à l'harmonie.

Le livre de Fuenllana renferme entre autres un charmant villancico : *Duelete de mi senôra* que j'ai entendu à Paris, dans un concert donné par M. de Morphy, et qui n'a rien à envier comme forme et comme expression aux compositions modernes du même genre.

---

(1) Philippe II, fils de Charles-Quint.

On ne connaît en Europe que cinq exemplaires de ce livre ; ils se trouvent à la Bibliothèque nationale de Paris, au Conservatoire de musique, à la Bibliothèque impériale de Vienne, à l'Escurial et enfin celui de M. Barbieri (Italie).

Le volume de Fuenllana, qui n'a que dix feuillets de texte, renferme par contre 348 pages de musique, imprimée en rouge et en noir, avec beaucoup de soin. Ce sont des tablatures pour la guitare, et principalement des fragments de musique religieuse, empruntés aux maîtres suivants : Josquin des Prés. — Morales. — Flecha. — Guerrero. — Lupus. — Lhéritier. — Gascon. — Gombert. — André de Silva. — Adrian Willaert. — Jacquet. — Verdelot. — Arcadelt. — Juan Vasquez ; il faut joindre à cela une quantité de compositions de Fuenllana.

A la page 112 se trouve un *strambote* à cinq parties de Verdelot.

Le mot *strambote* est expliqué dans les *Amoureuses occupations de Guillaume de la Taysonnière* (Lyon, 1555). Ce poète nous apprend que c'est une forme de poésie, usitée par les anciens poètes italiens, l'Arioste, Pétrarque, Bembo, etc., et qu'elle ne diffère de notre *huitain* que par l'enlacement des rimes. Les Italiens, avaient encore les *frottole* qui en France, ont à peu près pour équivalent l'ancien mot *vaudeville* (provenant de *voix de ville,* chanson des rues).

Les quelques pages de texte qui se trouvent au commencement du volume sont destinées principalement à expliquer la façon de se servir de la tablature employée par Fuenllana.

Geminiani.

Pièces de clavecin dédiées à mademoiselle de Saint-Sulpix, composées par M. GEMINIANI.

A Paris, chez madame Boivin, marchande, rue St-Honoré, à la Règle d'or.

Grand in-fol. sans date, 35 pages gravées.

Est-ce une édition française des deux livres de *harpsichord,* pièces mentionnées par Burney comme inexécutables, à cause de la rudesse de leur harmonie et du grand nombre de notes dans les traits ; tout cela tombe à faux pour les pièces que je viens d'inscrire, l'harmonie est au contraire par trop simple, et les traits sont d'une exécution peu compliquée.

Dans sa dédicace à M^lle^ de Saint-Sulpix, on lit : « Mademoiselle, les divers talents que vous rassemblez dans l'âge le plus tendre, et

surtout le goût infini que vous avez pour la musique, m'autorisent à vous offrir ce fruit de mes veilles ; la manière sçavante avec laquelle vous exécutez les Pièces les plus difficiles, fait naître l'admiration de tous ceux qui ont l'honneur de vous entendre, et moy-même, Mademoiselle, je n'ay pû me refuser à l'enchantement que m'a causé la belle exécution dont vous avés bien voulû honorer les miennes, etc. »

Gerle (Jean).

Musica teutsch, auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auf Lautten, etc.

La traduction de ce titre qu'on trouve dans la *Biographie des musiciens de Fétis* nous engage à en donner une autre plus exacte :

« *Musica en allemand pour les instruments les grandes et petites cioles, aussi les luths, indiquant la manière de l'ordonner (la musica) et transcrire selon les principes et selon l'art de sa composition, du chant en tablature, y compris l'application et l'art secret, moyennant lesquels un amateur et commençant sur les instruments en question pour lesquels il aurait de la sympathie et de l'inclination, pourra les comprendre et les étudier sans un maître particulier, progressivement et par un exercice journalier. Auparavant jamais imprimé, et maintenant publié par Hans Gerle, luthiste à Nuremberg,* 1537. »

C'est une seconde édition, aussi rare que la première parue en 1533, d'après Becker ; on ne connaît de l'une et de l'autre qu'un seul exemplaire ; ils se trouvent tous les deux à la Bibliothèque impériale de Berlin.

Notre exemplaire a des défauts graves, il se compose de 33 pages manuscrites et de 92 pages imprimées.

Le titre est manuscrit également, quoique dessiné avec un certain soin. Ce volume a appartenu à M. de Coussemaker.

La première partie traite des grandes violes. L'accord de ces instruments était absolument arbitraire, on pourrait dire, *ad libitum*, quant au diapason, puisque Gerle dit : « tu montes la quinte (c'est la cinquième corde, la plus haute) comme tu veux, pourtant pas trop haut, afin qu'elle puisse le supporter sans casser (page 6). » C'est d'après cette corde supérieure qu'on accorde les autres.

Quoique dans les premières figures, les violes à cinq et à six cordes

n'aient pas de *chevalet* (1). Gerle en parle dans le texte. Il s'occupe d'abord de la *viola da gamba* (*von den grossen Geygen*), en expliquant comment il faut tenir l'instrument entre les jambes (page 7).

Après une courte explication sur le droigter de la main gauche, l'auteur passe à la mesure et aux signes qu'il emploie dans sa tablature, pour la représenter.

Il y a également une petite instruction pour distinguer les bonnes cordes des mauvaises, c'est-à-dire celles qui ont des nœuds, le tout éclairci par une figure, et comme Gerle est un homme éminemment pratique, il indique la manière de poser les touches (en cordes de boyaux) sur le manche, à la façon des guitares.

Viennent ensuite les exemples notés en tablature pour quatre violes : *soprano, ténor, allo et basse*, les parties se suivent dans cet ordre.

Ces exemples sont des chansons populaires dont on trouvera la table plus loin.

La deuxième partie débute par une dissertation sur le nom des notes et leurs différentes valeurs : la *maxime*, la *longue*, la *brève*, la *semi-brève*, la *minime*, etc., avec les signes qui les représentent en tablature. La notation proportionnelle, les ligatures, ont leur tour.

La troisième partie traite des petites violes (*Kleinen Geygen*) sans touches (où le manche est libre). Gerle critique les auteurs qui conseillent de mettre des touches (transversales) sur ces instruments (2), ajoutant que ceux qui sont en état de mettre ces touches à leur place, ont l'oreille par cela même assez juste pour pouvoir s'en passer. Ces instruments ont trois cordes, quatre tout au plus pour les plus grands.

La quatrième partie traite des *luths* (onze cordes.) Comment on chiffre le manche, comment on accorde le luth (toujours en partant de la corde la plus haute, accordée *ad libitum*, comme pour les violes. Du doigté de la main gauche, également comment la main droite doit pincer les cordes. Ici on reproduit la figure déjà donnée pour les violes, afin de reconnaître les bonnes ou les mauvaises cordes, avant de les monter sur le luth. Suivent quelques explications pour jouer sur le luth des parties de chant ; pour jouer des pièces à deux luths, et enfin pour terminer, Gerle parle du luth à 13 cordes, dont il ne paraît pas très entiché.

---

(1) Cette négligence du dessinateur est d'ailleurs rectifiée plus loin, à la petite viole, violette ou violon à quatre cordes (*Geyglein*) : là le chevalet est très apparent.

(2) Agricola est de ceux-là.

Les chansons renfermées dans le courant de l'ouvrage, sont les suivantes :

A QUATRE VOIX.

Ich klag den Tag.
Eym Freulein sprach ich freuntlich zu.
Patientia.
Mein Fleiss und Müe.
Mein selbs bin ich nit meer.
Ach Herre Gott wie sind meiner Feindt so viel. (Ps. IV.)
Une fugue.
Auff Erd lebt nit ein schöner Weyb.
Entlaubet ist der Walde.
Von edler Art.
Trostlicher lieb.
Elsalein liebes Elselein.
Die Gugel.
Herr Christ der eynig Gott.
Mag ich Gunst han.
Ein Maydt die sagt mir zu.

AIRS POUR LE LUTH.

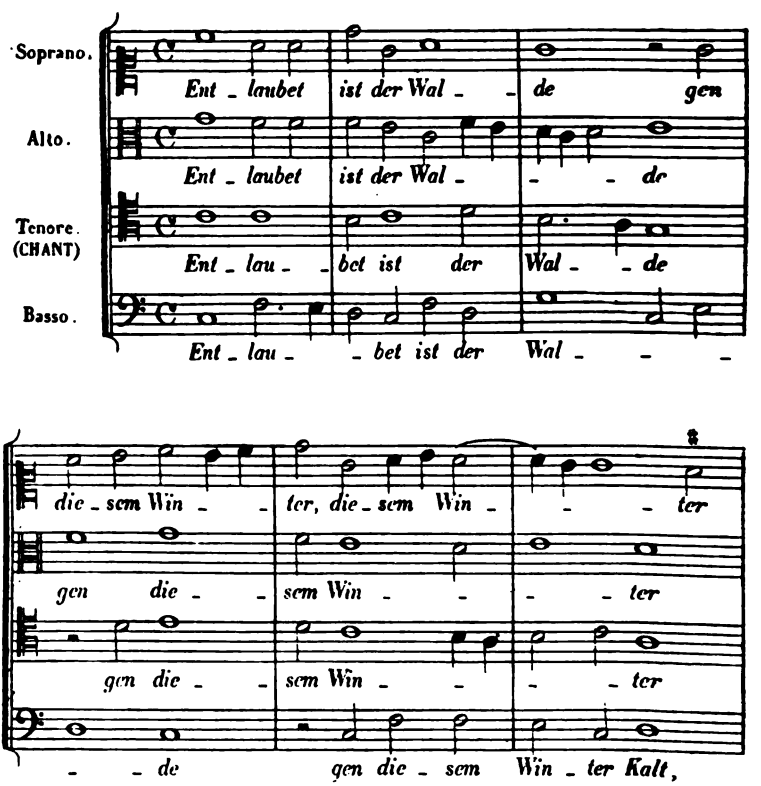
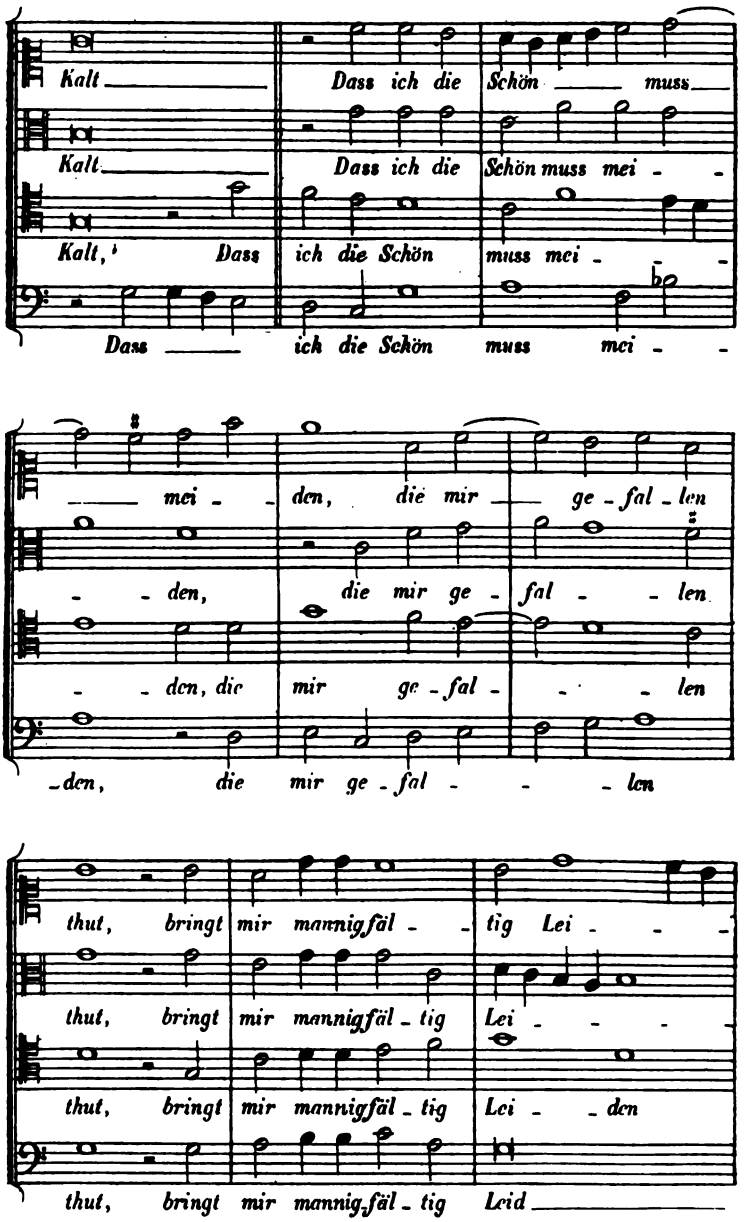
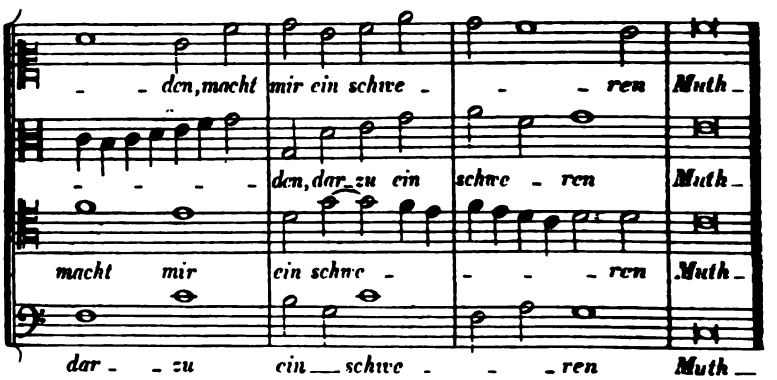
Nach Willen dein.
Trostlicher Lieb.
Wo soll ich mich hinkeren.
Mein Fleiss und Müe.
Prélude.
Was wirdt es doch.
Ach Herre Gott wie seindt, etc.
Die Brünlein die do fliessen.
O du armer Judas.
Ich het mir ein Endlein für genumen.
Das Elselein.
Priambel (prélude).
Nun grüss dich Gott du mein druserlein.
Ich klag den Tag.
Dich als mich selbst.
Lenespas.
Ach, werde Frucht.

La célèbre et ancienne chanson *Entlaubet ist der Wald* (Le bois est effeuillé) a été reproduite par S. W. Dehn à quatre voix d'après la notation en tablature de Gerle, et publiée dans le vingt-cinquième volume

de la *Cæcilia*. Voici cette version, dont la première strophe dit à peu près ceci :

Le bois est effeuillé,
Faisant place au froid hiver;
Être obligé de fuir la belle qui me plaît
Me cause toute sorte de chagrins,
Et me rend mélancolique.

ENTLAUBET IST DER WALD (LE BOIS EST EFFEUILLÉ).

Par GERLE.

Kalt Dass ich die Schön muss
Kalt Dass ich die Schön muss mei -
Kalt, Dass ich die Schön muss mei -
Dass ich die Schön muss mei -
mei - den, die mir ge - fal - len
- den, die mir ge - fal - len
- den, die mir ge - fal - len
den, die mir ge - fal - len
thut, bringt mir mannigfäl - tig Lei -
thut, bringt mir mannigfäl - tig Lei -
thut, bringt mir mannigfäl - tig Lei - den
thut, bringt mir mannigfäl - tig Leid

Guillemain (Gabriel).

Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon, dédiées à madame la marquise de Castries Talaru, par M. GUILLEMAIN, *ordinaire de la musique, chapelle et chambre du Roy. Œuvre XIII^e^.*
Paris, chez M^me^ Boivin, etc.

Grand in-fol. sans date, de 35 pages (vers 1740).

Guillemain dit, dans son *avertissement :* « Lorsque j'ai composé ces pièces en sonates, ma première idée avoit été de les laisser seulement pour le clavecin sans y mettre d'accompagnement, ayant remarqué souvent que le violon couvroit un peu trop (1), ce qui empêche que l'on ne distingue le véritable sujet ; mais pour me conformer au goût d'à présent, j'ai cru ne pouvoir me dispenser d'ajouter cette partie, qui demande une grande douceur dans l'exécution, afin de laisser au clavecin la facilité d'être entendu, » etc.

D'après cela on croirait que la partie de violon est *ad libitum,* tandis qu'il n'en est rien, c'est une véritable sonate pour clavecin et violon, et ce dernier instrument a une partie obligée.

Notre exemplaire est celui de la marquise de Castries Talaru, dont il porte les armes ; il est relié en maroquin rouge.

Le Conservatoire possède un manuscrit, in-fol. max. contenant des

(1) Comme on n'avait alors que le clavecin, cet instrument peu sonore devait en effet être écrasé généralement et facilement par des violonistes malhabiles.

pièces de Guillemain, probablement inédites et destinées à faire suite aux *pièces de clavecin* que je viens de cataloguer.

Le volume commence également par des sonates pour clavecin et violon, 31 pages, quelques-unes blanches. Depuis la page 32 jusqu'à la page 106 ce sont des pièces pour clavecin seul, également avec quelques interruptions par des pages blanches.

A la fin on a coupé un certain nombre de feuillets ; étaient-ils blancs ? renfermaient-ils la suite de l'œuvre de Guillemain (exemplaire unique). nous l'ignorons absolument.

G. F. Handel.

Suites de pièces pour le clavecin, composées par G.-F. HANDEL. *Premier volume.*

London printed for the author. And are only to be had at Christopher Smiths, in Coventry street, the Sign of ye Hand and musich book ye upper end of the MayMarket, and by Richard Mears musical Instrumentmaker in St-Pauls Church yard (1).

In-4° oblong, sans date, mais publié en 1720. Se compose de 94 pages de musique gravée.

Dans sa préface, Handel dit qu'il a été obligé de publier ces pièces parce qu'on en répandait des copies inexactes.

Le tirage suivant, où les mêmes planches de musique ont servi, a un titre gravé bien plus beau que le précédent, les lettres S et P sont de vrais chefs-d'œuvre calligraphiques. A partir de l'inscription : *London, printed for the author,* il y a des différences de texte comme on va voir : *And are to be had at Christopher Smiths, at the hand and musick-book in Coventry-street, ye Upper-end of ye Hay market; and by R. Mears, musical instrument-maker in Saint-Paul's Charch-Yard.*

Engraved and printed at Cluer's Printing-Office in Bon-Church-Yard, Cheapside; Where all manner of bussiness is printed, and all sorts of copper plates curiously engrav'd.

Nous avons également la réédition de ce premier livre faite par John Walsh, en 1830, d'après une note de M. Schœlcher, ou 1833 d'après M. Farrenc. En rééditant ce premier livre, avec le titre ornementé, dont

(1) Ce titre est remonté.

nous venons de parler, Walsh y a ajouté un *second volume*, renfermant quatre-vingt-deux pages de musique gravée, et paginé de 2 à 83. (Deux exemplaires) dont l'un a été donné par M. Schœlcher, l'autre provient de M. Farrenc.

Six fugues or voluntarys, for the organ or harpsicord, compos'd by G.-F. HANDEL. *Troisième ovarage* (sic).
London, printed for and sold by J. Walsh, musik printer, and instrument maker to his majesty. At the Harp and Hoboy, in Catherine street, in the Strand.

A collection of lessons for the harpsicord compos'd by M. HANDEL. *4th book.*
London, printed for J. Walsh, in Catharine street, in the Strand.
In-4° oblong de 21 pages. (Don Schœlcher.)

Ve ouvrage. Pièces pour le clavecin, composées par G.-F. HANDEL.
London, John What, musical instrument maker and musik printer, at the golden Viol et Hautboy in St-Paul's Church yard.
A Paris et à Lyon.

In-4° oblong de 37 pages.

Jullien (Gille).

Premier livre d'orgue composé par G. JULLIEN, *organiste de l'église cathédrale Nostre-Dame de Chartres, contenant les huit tons de l'église pour les festes solemnels, avec un motet de sainte Cœcille à trois voix et simphonie.*
Se vend à Paris chez le sieur Richar, maistre coustelier, rue des Poulies, proche l'hostel de Créquy, chez le sieur l'Esclop (1), *facteur d'orgue, rue au Maire, proche St-Nicolas-des-Champs, et, à Chartres, chez l'auteur, rue des Change, avec privilège du Roy.*
Gravée par Henry Lesclop, facteur d'orgue à Paris.
Sans date, mais le privilège est 1696.

---

(1) Sur le titre ce nom est assez indécis, ce qui a fait écrire *Lesdop* à Fétis ; mais à la page 150 et à la fin, *gravé par Henry Lesclop*, l'hésitation n'est plus possible.

In-4° oblong. 181 pages de musique gravée.

L'ouvrage est dédié à messieurs les vénérables doyens, chanoines et chapitre de Chartres, dont l'auteur fait le plus grand éloge. Dans ses trois pages d'*avis*, Jullien dit entre autres : « Je me suis advisé de donner à l'orgue, qui est sans contredit le plus parfait des instruments, une nouvelle invention d'y toucher des pièces à cinq parties, d'une façon qui n'a point encore esté mise au jour. Ce travail est pour les sçavants, qui, en l'examinant, trouveront que dans l'exécution ces pièces auront beaucoup d'effet ; les quatre parties estants dégagées, la cinquième se distinguera comme un récit de trompette : l'exécution véritablement en est difficile et demande pour bien réussir un peu de préparation, » etc.

Les instructions sur les jeux de l'orgue et leurs combinaisons indiquent un artiste qui possédait bien son instrument. Ses compositions, écrites dans l'ancien style fugué, mériteraient une réédition, du moins beaucoup d'entre elles. Ce livre est fort rare. Les basses sont sur la clé de *fa* troisième invariablement.

Ce n'est qu'après les trois pages d'avis que se trouve le titre avec une grande gravure sur bois, une sainte Cécile jouant de l'orgue et deux enfants qui chantent ; derrière le buffet d'orgue deux anges tirent les soufflets et sont dans l'admiration de l'organiste. Cette gravure a été reproduite sur diverses suites de pièces d'orgue.

The **Ladys Entertainment** *or Banquet of musick being a choice Collection of the newest and most airy lessons for the harpsicord or spinnet, together with several excellent preludes, tocatas, and most favourite song tunes in the opera. All fairly engraved. — Note. These lessons are likewise proper for the lute, harp or organ, by M. Ramondon.*
London, printed for J. Walsh.

In-fol. Quatre suites.

Cette collection, qu'on ne trouve plus aisément, doit avoir cinq suites, publiées entre 1709 et 1710 ou 1711, d'après une note de M. Schœlcher, qui a offert cet exemplaire au Conservatoire. Suivant cette même note, le cinquième livre n'aurait été publié qu'en 1738 ; on y ajoutait le *célèbre concerto d'orgue de Handel ;* nous possédons ce supplément.

Le fond de ces divertissements pour les dames n'est pas d'un grand

intérêt pour l'histoire de la musique de clavecin, ce sont principalement des arrangements sur les opéras alors en vogue. La pièce de résistance est le concerto de Handel.

Le Bègue (Nicolas).

Les pièces d'orgues composées par J. N. Le Bègue, *organiste de St-Médéric, avec les variétés, les agréements et la manière de toucher l'orgue à présent sur tous les jeux, et particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les provinces, comme la tierce et cromorne en taille, les trios à deux dessus, et autres à trois claviers, avec les pédales, les dialogues et les récits. Se vendent à Paris chez le sieur Baillon, Me faiseur de clavessin, rue St-Martin, chez un tapissier, proche rue neufve St-Médéric.*

In-4° oblong. Privilège du 9 septembre 1675.

Le titre frontispice renferme la sainte Cécile qu'on trouve dans la plupart des livres d'orgue. Avant les 133 pages de musique gravée, il y a quatre pages d'instruction pour se servir des jeux de l'orgue et comment il faut s'y prendre pour leurs combinaisons (un double sans titre).

Second livre de clavesin, composé par M. Le Bègue, *organiste du Roy et de Saint-Medericq, et se vend chez le sieur Lesclop, facteur d'orgues, rue du Temple, au coin de la rue Chapon, à Paris.*

Fétis dit que en 1678 Le Bègue fut nommé organiste du roi ; en ce cas la date qu'il donne à ce *livre de clavesin* (1677) ne serait pas exacte, car Le Bègue y prend le titre d'organiste du roi.

Ce vol. in-4° oblong. a 96 pages de musique gravée.

Troisième livre d'orgue de M. Le Bègue, *organiste du Roy et de Saint-Mederic, contenant des grandes offertoires et des élévations, et tous les noëls les plus connus, des simphonies, et les cloches que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin, gravez par le sieur de Baussen.*

Se vend à Paris rue Simon-le-Franc.

In-4° oblong. Même frontispice de sainte Cécile, et 120 pages de musique gravée.

D'après Fétis, Le Bègue serait mort en 1702 ; Dom Caffiaux donne la date de 1700.

Lully (Jean Baptiste).

Lessons for the harpsichord or Spinet. Viz (1). *Allemands, airs, corants, minuets, sarabands et ziggs, composed by* M. Baptist Lully.

London, printed and sold by Daniel Wright, musical instrument-maker and musick printer, next the Sun tavern at the corner of Brook street, in Holborn. Price: 3 *shillings.*

In-4° oblong; sans date.

Quinze planches de musique gravée d'un côté seulement, et pour qu'on ne doute pas que ce ne soit de Lully, on a imprimé en tête de la première pièce : *These following Lessons are compos'd by M^r. Lully.*

Je crois que c'est le seul document où l'on fasse paraître Lully comme claveciniste.

Marpurg.

Raccolta delle più nove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori. Per l'anno 1756. *Fatta stampare dal* S^gr Feder Guiglielmo Marpurg.

Lipsia, presso Gio. Gottl. Iman. Breitkopf.

Dans le même volume la seconde collection, *per l'anno* 1757.

In-4° oblong. La première suite a 56 pages, la seconde en a 58.

Dans ces deux recueils il n'y a qu'un certain nombre de pièces de Marpurg; les autres sont de Seyfarth, Kirnberger, Agricola, Bach, Martini, Graun, Richter, Rameau, etc.

Ce volume a appartenu à Simon Fournier, inventeur et fondeur de caractères de musique. Sur l'un des feuillets de garde sont collés les deux billets autographes suivants : « M. Breitkopf, imprimeur et fondeur à Leipsic, inventeur de cette manière d'imprimer la musique (2), connaissant les talens et le mérite de Monsieur Simon Fournier, seroit flatté d'obtenir son suffrage. C'est dans cette vue qu'il a chargé un de

(1) *Videlicet*, savoir.

(2) Le premier spécimen de Breitkopf, dont on parlera plus loin.

ses amis de remettre l'exemplaire ci-joint à Monsieur **Fournier.** » A Paris ce 20 novembre 1755.

Simon Fournier a écrit au-dessus : « Ce recueil de musique est précieux par la nouvelle exécution des caractères de fonte avec lesquels il a été imprimé, et dont ceci sont les premières productions qui m'ont été envoyées à mesure par M. Breitkopf, fondeur et imprimeur à Leipsick, pour me demander mon suffrage, qui a été des plus avantageux, les caractères étant un chef-d'œuvre de la typographie et d'une exécution admirable. Le caractère de musique que j'avois imaginé avant celui-cy, et dont j'ai fait épreuve en 1756 est d'un autre mécanisme. »

Le premier spécimen de Breitkopf, envoyé à M. Fournier, a pour titre :

Sonnet auf das von Ihrer Kœnigl. Hoheit der Churprinzessinn zu Sachsen selbst verfertigte, in musikgesetzte und abgesungene Pastorell Il Trionfo della fedelta, etc.

« Sonnet sur la pastorale : *Il trionfo della fedeltà,* poésie de Son Altesse royale la princesse de Saxe. On fait connaître à cette occasion une nouvelle manière d'imprimer les notes de musique. La composition musicale est de Monsieur le chambellan secrétaire Graefen à Brunswick. Leipzig, magasins de Breitkopf, » 1755.

Petit in-4° oblong de 6 pages, avec une préface de Breitkopf sur son invention.

Martini (Jean-Baptiste).

Sonate d'intavolatura per l'organo, e'l cembalo, dedicate a sua Eccellenza il signor conte Cornelio Pepoli Musotti, conte del S. R. I. di Castiglione, Sparvo, Baragazza, senatore di Bologna, nobile Ferrarese, patrizio Veneto e Romano, da F. Gian-Battista Martini, *minore conventuale.*
Amsterdam, à speza di Michele Carlo Le Cene (1742).

Petit in-fol. de 105 pages de musique gravée.

Le titre frontispice, avec les armes du comte Pepoli Musotti, a été gravé par Folkema. Cet exemplaire a appartenu à Norblin, puis à Boëly, ensuite à M. Farrenc qui en parle assez longuement dans son *Trésor des pianistes* (à J.-B. Martini.)

Sonate per l'organo e il cembalo, di F. GIOAN BATTISTA MARTINI, *minor conventuale.*
In Bologna, nella stamperia di Lelio dalle Volpe. Sans date (1747).

Petit in-fol. de 25 pages de musique gravée.

Mattheson (Jean).

Pièces de clavecin en deux volumes, consistant en des ouvertures, préludes, fugues, allemandes, courentes, sarabandes, giques et aires, composées par J. MATTHESON, *secrétaire* (1).
London, printed for J. D. Fletcher, and sold at most musick shops, Entred in the Hall Book according to act of parliament (1715).

Grand in-folio. 47 pages de musique gravée.

Le titre frontispice a été gravé par Gucht. Comme Mattheson était surtout écrivain et publiciste, on ne s'étonne pas trop de trouver avant la musique, cinq grandes pages de texte adressées à tous les vaillants compositeurs et honnêtes virtuoses allemands.

La pagination de ce volume se suit jusqu'à 24, où on lit au bas de la page : *Fin du premier Edition.* Puis on saute à 26. Ce n'est très probablement qu'une erreur de pagination, car s'il y avait une page 25, le verso serait 26, or le 26 existe.

Au bas de la page 47, on lit *Fin du second volume.*

Merulo (Claude).

Toccate d'intavolatura d'organo di CLAUDIO MERULO (2) *da Correggio, organista del serenissimo signor duca di Parma et Piacenza, etc. Nuovamente da lui date in luce, et con ogni diligenza corrette. Libro primo.*
In Roma, appresso Simone Verovio, 1598.

---

(1) Il était secrétaire de la légation anglaise à Hambourg.
(2) Son vrai nom est *Merlotti.*

In-fol.

Ces pièces d'orgue gravées ont 86 pages, ou plutôt 43 feuillets, paginés sur le recto seulement.

La main droite change souvent de clé, c'est la clé de *sol* alternant avec les clés d'*ut* première et seconde ligne ; la main gauche, tout en variant de clés encore plus souvent que la droite, est écrite sur une portée de huit lignes, ce qui en rend la lecture assez gênante.

Ce premier livre, dont Fétis n'a pas donné la date, renferme neuf pièces ; dans son *Trésor des pianistes*, M. Farrenc a reproduit une *toccata* du 2e livre, publié en 1604.

Milioni (Pierre).

Vero e facil modo d'imparare à sonare et accordare da se medesimo la chitarra spagnuola, non solo con l'Alfabetto et accordatura ordinaria ma anco con un altro Alfabetto et accordatura straordinaria, nuovamente inventate, da PIETRO MILIONI E LODOVICO MONTECOMPAGNI, *con una Regola per imparare il modo d'accordare sei chitarre, per poterle sonare insieme in concerto, ciascuna per differente chiave. In Venetia,* 1737, *per Domenico Lorisa, à Rialto.*

In-12 oblong.

Ce tout petit volume, imprimé sur un bien mauvais papier, se compose de 48 pages de tablatures de guitare, après lesquelles il y a un nouveau titre : *Novissime canzonette musicali di diversi autori. In Venetia,* 1737 etc. Cette dernière partie est une suite de chansons italiennes (16 pages), sans musique.

Les deux titres ont une guitare couchée en travers.

Fétis cite des éditions du XVIIe siècle de ce livret de Milioni, que d'ailleurs il semble n'avoir jamais vu, puisqu'il ne parle que d'après d'autres bibliographes ; ces diverses éditions anciennes ont des titres qui s'éloignent considérablement du nôtre.

On ne trouve aucun principe de musique ni aucune notation ordinaire dans cet ouvrage, l'auteur se contente de donner quelques indications sur son invention de tablature pour la guitare (tous les professeurs en inventaient au moins une). Quant à cette manière extraordinaire d'accorder la guitare, c'est le système par unissons ; Milioni désigne les cordes et les touches où il faut placer la main pour

les produire, ainsi que les mauvais musiciens le pratiquent encore aujourd'hui, pour accorder leur guitare.

Les exemples consistent en passacailles, chacones, gagliardes, passemèzes, courantes, et autres airs de ballet ou de danse. Ce *Lodovico Montecompagni* que nous voyons sur le titre est sans doute le promoteur de cette nouvelle édition de Milioni, aucun livre de biographie n'a pu nous renseigner là-dessus.

Mondonville.

Pièces de clavecin en sonates, avec accompagnement de violon, dédiées à monseigneur le duc de Boufflers, par M. MONDONVILLE. *Œuvre III^e^.*

A Paris et à Lille, chez l'auteur, au concert de Lille en Flandre.

In-fol. 37 pages gravées (3 exemplaires).

Pièces de clavecin avec voix ou violon, dédiées à son Excellence monseigneur l'évesque de Rennes, par M. MONDONVILLE, *maître de musique de la chapelle du Roy. Œuvre V^e^.*

Paris, chez l'auteur, rue des Vieux-Augustins.

Grand in-fol. 19 pages gravées.

Une superbe gravure de Rigaud forme le titre-frontispice de cette œuvre cinquième (2 exemplaires).

Mozart.

Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à madame VICTOIRE DE FRANCE, *par* J. G. WOLFGANG MOZART, *de Salzbourg, âgé de sept ans. Œuvre première.*

Gravées par M^me^ Vendôme, ci-devant rue St-Jacques, à présent rue St-Honoré, vis-à-vis le Palais-Royal. A PARIS, *aux adresses ordinaires. Avec privilège du roi. Imprimé par Petit blé.*

Cette œuvre est mentionnée ici, parce que c'est l'exemplaire même offert par Mozart à *Madame Victoire de France, fille de Louis XV*, dont notre exemplaire porte les armes ; il est relié en maroquin rouge,

avec des petits fers d'une certaine élégance. La date doit être de 1763. Voici la dédicace de cette œuvre première :

« *A Madame Victoire de France.*

« Madame,

« Les essais que je mets à vos pieds sont sans doute médiocres, mais lorsque votre bonté me permet de les parer de votre auguste nom, le succès n'en est plus douteux, et le public ne peut manquer d'indulgence pour un auteur de sept ans qui paroit sous vos auspices.

« Je voudrois, Madame, que la langue de la musique fût celle de la reconnaissance; je serais moins embarrassé de parler de l'impression que vos bienfaits ont laissée dans mon cœur. J'en remporterai le souvenir dans mon pays, et tant que la nature, qui m'a fait musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le nom de *Victoire* restera gravé dans ma mémoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le cœur de tous les François.

« Je suis avec le plus profond respect, Madame, votre très humble, très obéissant et très petit serviteur,

J. G. Wolfang Mozart. »

Cette flamboyante dédicace est très probablement de Grimm, l'un des plus chauds protecteurs de Mozart, lors de son premier voyage à Paris, en 1763.

Muffat (Théophile).

Componimenti musicali per il cembalo di THEOFILO MUFFAT, *organista di corte e camera di sua sacra cesarea, cattolica e real maesta Carlo VI, imperadore, di sua maesta l'Imperadrice Amalia vedova, e maestro di cembalo d'ambidue le serenissime Arci-Duchesse regnanti, e parimente di Sua Altezza Reale duca di Lorena, e gran duca di Toscana.*

Scolpit in rame et fatti stampare da Giovanni Christiano Leopold, intagliatore in Augusta, con gratia e privileggio di sua sacra cesarea catholica e real maesta.

In-4° oblong sans date (vers 1728).

Splendide frontispice par Fridrich. Quatre pages de dédicace et

d'avertissement au lecteur, suivies de 106 pages de musique gravée. L'œuvre de Muffat a été reproduite par M. Farrenc dans son *Trésor des pianistes*. Comme les *Componimenti* n'ont point de date, Fétis a eu tort d'inventer celle de 1727 qui n'est pas probable ; quant au format il n'est pas non plus in-folio, comme il l'indique.

La dernière page contient des renseignements sur la façon d'interpréter les signes d'agrément, mordants, trilles, tremblements, etc.

Paradies (Pierre Dominique).

Sonate di gravicembalo, dedicate a Sua Altezza Reale la Principessa Augusta, da PIER DOMENICO PARADIES, *Napolitano.*
London, printed et sold by Preston et son, at their warehouses, etc.
Sans date (1754).

In-fol. de 47 pages de musique gravée.

Pellegrini (D.).

Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola di DOMENICO PELLEGRINI *Bolognese, academico Filomuso.*
In Bologna, per Giacomo Monti, 1650.

Petit in-folio.

Après le titre on trouve une dédicace au cardinal Fabritio Savelli, *legato di Bologna ;* puis un sonnet au même (ses armes sont sur le titre).

Trois pages de texte consacrées aux principes de la guitare : de la manière de faire les arpèges, de jouer *piano* et *forte*, de soutenir et de lier le son, du tremolo, avec une brève explication de la tablature employée. Après ces notions il y a un portrait de Pellegrini, gravé par Fontana ; le reste du volume contient 51 pages de musique en tablature et la table. Les pièces à jouer sont des allemandes, des branles des courantes, des sarabandes, dont la plupart ont des dédicaces à des grands seigneurs, protecteurs de l'auteur ; il y a également une *bataille française*, Pellegrini en parle dans sa préface, où il dit qu'il n'a jamais été en France, et n'a pas entendu les sonneries des trompettes dans les batailles, mais qu'il transcrit ce morceau pour la guitare d'après des pièces de luth françaises.

Rameau (Jean Philippe).

Il règne un malentendu complet entre tous les biographes de Rameau, sur la date et le nombre de ses pièces de clavecin.

Voici les éditions que possède le Conservatoire :

1° *Pièces de clavecin, avec une Méthode pour la mechanique des doigts, où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument, par* M. RAMEAU.
A Paris, chez Charles-Etienne Hochereau, quay des Augustins, près le pont St-Michel, au Phénix. — Boivin, à la Règle d'or, rue St-Honoré. — L'auteur.

In-4° oblong, sans date, mais d'après le privilège fort étendu qui l'accompagne, cette édition a paru en 1724. Cette première suite a 33 pages.

Nouvelles suites de pièces de clavecin, composées par M. RAMEAU, *avec des remarques sur les différens genres de musique.*
A Paris, chez l'auteur, rue des Deux Boules, aux Trois Rois. — Le sieur Boivin. — Le sieur Leclerc.

Cette suite se compose de 29 pages ; les deux recueils ont été gravés par Mlle Louise Roussel. (Un double de la 2me suite aux armes de Mme Victoire de France.)

2° *Pièces de clavecin avec une table pour les agrémens, par monsieur* RAMEAU.
A Paris, chez Boivin : Leclair ; l'auteur, 1731.

In-4° oblong.

Nouvelles suites de pièces de clavecin, composées par M. RAMEAU, *avec des remarques sur les différens genres de musique*, (mêmes adresses).

Dans la première suite de cette édition, il y a cela de particulier que les pages 29 et 30 se déploient et prennent le format de grand in-folio, afin qu'on ne soit pas obligé de tourner. (2 exemplaires de cette 1re suite nouvelle.)

L'un de nos doubles, quoiqu'avec la même date, a le titre imprimé et l'adresse de Rameau, rue St-Honoré, proche la rue de l'Échelle, tandis que l'autre exemplaire a un titre gravé, *l'auteur* sans adresse. Les autres marchands sont les mêmes.

3° *Pièces de clavecin avec une table pour les agrémens par monsieur* RAMEAU *chez l'auteur, à l'hôtel d'Effiat, rue des Bons-Enfans,* 1736.

In-4° oblong. Le I^er^ livre seulement.

4° *Pièces de clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon, par M.* RAMEAU.
Se vend à Paris, chez l'auteur, rue des Bons-Enfans, avec privilège, 1741.

Grand in-fol. de 40 pages gravées, plus un feuillet imprimé, contenant des avis pour l'exécution, et le privilège.

Le titre est imprimé également.

Les parties de violon et de viole se trouvent gravées au-dessus du clavecin, en partition. (Deux exemplaires.) Il faut y joindre une plaquette in-4° de douze pages gravées : *concerts de pièces de clavecin avec un violon et une viole* ou un 2^e^ *violon, par M. Rameau,* 1741.
2^e^ *violon au lieu de viole.*

5° De l'ouvrage précédent nous possédons également une édition de 1752, in-fol. avec les mêmes adresses que la précédente.

6° Un manuscrit, in-folio max. porte le titre de *pièces de clavecin de Rameau.*

Ces morceaux ne se trouvent pas dans les divers recueils de pièces gravées.

Recueil *des plus belles pièces de lut des meilleurs maîtres, sur les* 14 *modes de la musique, savoir sept en bémol, et sept en bécare.*

Man. in-12 oblong à trois portées par page.

Cette collection de pièces de luth en tablature, à deux et à trois couleurs, a été écrite par un élève de Mouton, ainsi qu'il le dit au commencement de la table des musiciens. Il s'appelait Milleran et était interprète du roi. Ce petit volume oblong n'a point de date, mais on peut la fixer à environ 1725 ; il contient surtout des pièces de Mouton.

Ce Mouton a longtemps habité Turin, où il était musicien de la cour. Il vint à Paris pour un procès que sa femme avait à soutenir,

et y resta (1). Cela pouvait être en 1675 environ ; d'après une note manuscrite d'Adrien de Lafage, Mouton était à Paris entre 1700 et 1720. Sa renommée comme luthiste fut très grande, et on peut le considérer comme le successeur des deux Gautier dans l'estime du public.

Fétis ne cite pas ce Mouton, mais Walther le mentionne dans son Lexique de 1732, il ajoute que Roger et Mortier ont publié à Amsterdam quatre livres de pièces de luth de Mouton ; de plus, le premier livre contient une instruction pour jouer de cet instrument.

Voici les noms des compositeurs mentionnés dans ce volume : MM. Mouton, Gautier sieur de Nève (2), Gautiers de Paris et d'Angleterre ; les deux frères Gallot d'Angers ; Gallot le jeune ; Dufaux ; Boquet ; Du But le père et les deux fils ; Mesangeau ; Jassève ; Merville ; de Blanc Rogger ; Pinel ; Emond ; Vignon ; Lefèvre ; de Launaye le père ; Porion ; Jacson ; d'Espon ; les frères Béchon ; Caron ; la Baule ; Volerat ; Bourgsaisi ; Dupré d'Angleterre ; Strobez de Strasbourg ; Nivers ; Raveneau ; Berens ; Chevalier ; Reussner de Brandebourg ; Otto ; Eards ; Comprecht de Strasbourg ; Kremberg de Varsovie, musicien de l'électeur de Saxe, Lulli.

Les pièces de Mouton sont au nombre de 18 ; celles de Gautier vont à 17.

Ce monsieur Milleran était très enthousiaste de son instrument : sans luth point de salut.

On lit sur la première page, au milieu d'une couronne de roses :

> Lecteur, si tu ne sais que c'est que Tablature,
> Mourant tu seras sot par bécarre et nature ;
> Ainsi ne m'ouvre pas, si tu n'y connois rien :
> De lire sans savoir, c'est un fol entretien.

Le contenu du petit volume peut se résumer ainsi : Préludes, courantes, sarabandes, gigues, gavotes, menuets, allemandes, et quelques airs populaires, transcrits pour le luth.

Le portrait du luthiste Mouton, gravé par Edelinck d'après une peinture de De Troy est très répandu ; la collection du Conservatoire en possède même un sur lequel on a bravement imprimé le nom de Lully.

---

(1) En 1678, il demeurait rue de l'Esperon.

(2) Ce Gautier s'appelle souvent le *Vieux Gauthier*.

Sanz (Gaspard).

Instruccion de musica sobre la guitarra española, y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza.

Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y dançaș de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francès, y inglès. Con un breve tratado para acompañar con perfecion, sobre la parte muy essencial para la guitarra, arpa, y organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de contrapunto, y composicion.

Compuesto por el licenciado GASPAR SANZ, *aragones, natural de la villa de Calanda, bachiller en teologia por la insigne universidad de Salamanca.*

Con licenzia : En Zaragoça, por los herederos de Diego Dormer. Anno de 1697.

In-4° oblong.

« Instruction musicale pour la guitare espagnole, et méthode de ses premiers rudiments, y compris la façon de la toucher avec dextérité ; avec deux labyrinthes ingénieux (planches), variés de sons, et des danses figurées et notées dans le style espagnol, italien, français et anglais ; avec un petit traité pour accompagner à la perfection, sur la partie la plus essentielle pour la guitare, la harpe, l'orgue ; résumé en douze règles et exemples les plus indispensables du contrepoint et de la composition; composé par le licencié *Gaspard Sanz*, Aragonais, né à Calanda, bachelier en théologie de l'insigne université de Salamanque.

Saragosse, chez les héritiers de Diego Dormer. »

Gaspard Sanz (non mentionné par Fétis), virtuose sur la guitare et compositeur, né à Calanda, était élève de Christoval Carisani, organiste de la chapelle royale de Naples (1).

Le *Traité de guitare* de Sanz est divisé en trois parties, qui ont chacune un titre à part.

Le premier livre a quatre feuillets pour le titre, les approbations, le prologue et les tables ; suivent douze pages de texte, et seize planches, imprimées d'un seul côté.

(1) Cette note se trouve à la page 5 de la deuxième partie du *Traité sur la guitare* de Sanz.

L'auteur explique la manière de monter la guitare, de l'accorder, de poser les touches. — Règles pour se servir du système de tablature de Sanz. — La façon de pincer les cordes. — Positions de la main droite et de la main gauche. — Du trille et du mordant, du tremblement, des arpèges, etc.

Suivent les planches de tablature, système inventé par Sanz en 1674 et dédié à don Juan d'Autriche.

Le second livre a dix pages de texte, deux planches gravées, représentant les différentes positions de la main gauche sur la guitare; à la suite il y a huit planches de musique en tablature, gravées d'un seul côté.

Le texte traite des consonances à mettre sur les différentes notes de la basse. — Des accidents. — Des cadences finales. — De la façon de mettre l'harmonie sur la basse, etc. C'est un petit traité d'harmonie pratique élémentaire.

Les pièces à jouer sont des gaillardes, chaconnes, canaries, villanelles, etc. A la fin, une pavane, une gigue et un air de danse français.

Le troisième livre est dédié à Charles II, roi des Espagnes et du nouveau monde, avec ses armes sur le titre. Il n'y a pas de texte, ce sont dix planches, contenant des passacailles dans différents tons, de la composition de Gaspard Sanz.

Scarlatti (D).

Essercizi per gravicembalo di Don DOMENICO SCARLATTI, *cavaliero di S. Giacomo, e maestro de Serenissimi Prencipe e Prencipessa delle Asturie, etc.*

Au-dessous, dans un joli fleuron : un clavecin, avec cette inscription : *Curarum Levamen.*

Ce titre est précédé d'une belle gravure d'Amiconi : trois anges soutiennent les armes d'Espagne, au-dessous un autre ange tient un livre de musique appuyé sur une colonne, et paraît écouter une femme qui représente ou l'imagination ou l'inspiration.

Les deux feuillets suivants servent à une nouvelle dédicace :

Alla sacra real Maestà di Giovanni V, il Giusto, re di Portugallo, d'Algarve, del Brasile, etc., etc., etc.

L'umilissimo servo DOMENICO SCARLATTI.

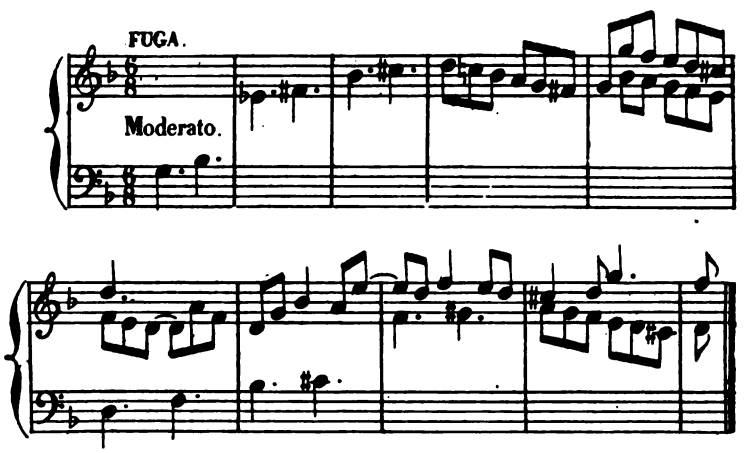
La dédicace cite le frère du roi, l'infant don Antonio, comme élève de Scarlatti.

Ce volume, in-folio oblong, est composé de trente sonates, gravées en très grosses notes sur 110 pages, par L. Fortier.

Cet exemplaire provient de M. Farrenc ; il est cité par Fétis à l'article *Scarlatti* (Domenico).

M. Farrenc l'a décrit également dans son *Trésor des pianistes.*

On s'aperçoit sans peine que ces pièces sont composées pour un instrument sur lequel on ne pouvait soutenir les sons ; il n'y a invariablement que deux mouvements indiqués pour toutes ces sonates, *Allegro* ou *Presto.* La trentième sonate, la dernière, fait seule exception, c'est une fugue marquée *Moderato ;* ce morceau appelé *la fugue du chat,* débute ainsi :



On croit que cette première édition de sonates de Scarlatti a été faite à Venise ; elle ne porte pas de date.

Le Conservatoire possède également les pièces de Scarlatti citées par Fétis (*à Scarlatti,* page 433) mais ce qu'il en dit n'est pas tout à fait conforme à nos exemplaires, dont voici les titres exacts :

*Pièces choisies pour le clavecin ou l'orgue, del sig*r Domenico Scarlatti. *Opera prima.*

A Paris. — Chez madame Boivin, rue St-Honoré, à la Règle d'or.

Chez le sieur le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'or, avec privilège du roy.

21 pages gravées, sans le titre.
L'autre recueil s'appelle :

Pièces pour le clavecin composées par DOME^co SCARLATTI, *maître de clavecin du prince des Asturies.*
A Paris. Chez M^e Boivin, rue St-Honoré, à la Règle d'or.
Chez M. Corrette, rue d'Orléans, quartier St-Honoré, au Cheval d'or.
A Lyon. Chez M. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'or.
Chez M. de Brotonne, rue Mercière, avec privilège du roy.

33 pages gravées ; la pagination va à 35, mais le titre y est compté, et la page 32 est en blanc.

Simpson (Christophe).

Chelys, Minuritionum artificio exornata : sive Minuritiones ad basin, etiam ex tempore modulandi ratio. In tres partes distributa.
The Division-Viol, or the Art of playing ex tempore upon a ground.
Part I.
Of the Viol itself, with instructions to play upon it.
Part II.
Use of the concords, or a compendium of descant.
Part III.
The method of ordering, division to a ground.
Authore CHRISTOPHORO SIMPSON.
London, printed by W. Godbid, for Henry Brome, at the Gun in Ivy-Lane, 1667.

In-fol.

Cet exemplaire du *Traité de viole* de Simpson est de la seconde édition, la première a paru en 1659. Celle-ci, imprimée à deux colonnes, a le texte latin en regard du texte anglais. Pour une méthode de Basse de viole, le titre est assez bizarre, il signifie : la lyre (ou la tortue)

ornée par l'artifice des gazouillements. Après la dédicace, une ode, l'approbation du censeur, une allocution aux amis des muses, on trouve la nomenclature des termes les plus usités dans la musique, en latin. en anglais, en français et en italien. Le français est médiocre, on y parle des *creins, des crochuës,* etc., ce dernier mot veut dire les croches.

Simpson, dans sa méthode de basse de viole, entre dans des détails intéressants, minutieux même. Il parle de la grandeur, de la forme de l'instrument, de la façon de le tenir (avec figure), de l'archet et de sa tension, de la position de la main gauche, du doigté, du mouvement de l'archet, des notes d'agrément, des intervalles, consonances et dissonances, de l'analogie des consonances avec les planètes (avec figure). La troisième partie traite plus spécialement de l'exécution et de l'improvisation.

Toutes ces observations sont appuyées par des exemples. L'ouvrage se termine par un certain nombre d'exercices et d'études.

A cette époque la basse de viole avait encore des divisions sur la touche, ainsi que la guitare d'aujourd'hui.

Ce volume renferme aussi le portrait de Simpson, peint par Carwarden et gravé par Faithorne.

(Deux exemplaires.)

Smith (1) (**Jean-Christophe**).

Suites de pièces pour le clavecin, composées par J. C. Smith.
Premier volume.
London, printed for et sold by the author.

In-4° oblong, sans date, 59 pages gravées.

La dédicace est à Lady Walpole.

Le *second volume* qui le suit a 82 pages. Il fut publié par John Walsh, à Londres. On s'est servi, pour le titre, des belles lettres gravées pour l'édition des pièces de clavecin de Handel. Smith, lié avec Handel, passe pour avoir été son seul élève : quand le grand maître devint aveugle, Smith écrivait ses compositions sous sa dictée ; Handel lui laissa, après sa mort, tous ses manuscrits originaux.

Parmi les nombreux souscripteurs aux pièces de clavecin de

(1) Le véritable nom est Schmidt ; ce musicien était né à Anspach (Bavière) en 1712.

Smith, on trouve le nom de Henry Carey, l'auteur du *God save the King.*

Tenducci (Ferdinand).

A collection of Lessons for the harpsichord or piano and forte, composed by FERDINANDO TENDUCCI, *dedicated to the right honorable Lady Hope.*

Printed for the author, and to be gott ad his lodgings, opposite to L^d Miltons Connongate at MM. Phinn's and Rich^d. Carmichael.

Grand in-folio, sans date, de 18 pages gravées.

Tenducci était un chanteur de talent ; il alla à Londres en 1758, où il gagna des sommes considérables, qui ne suffisaient point à ses folles dépenses. Ces pièces de clavecin sont restées inconnues à Fétis.

Thesaurus musicus.

Being a collection of the newest songs performed at Their Majesties theatres, and at the concerts in Viller-street in York-Buildings, and in Charles-street Covent-Garden ; with a thorow-bass to each song for the harpsicord, theorbo or bass-viol ; to which is annexed a collection of aires, composed for two flutes, by several masters.

London, printed by J. Heptinstall for John Hudgebut, 1693, 1694 *et* 1695.

In-fol.

« Trésor musical, c'est-à-dire collection des plus nouveaux chants exécutés dans les théâtres de leurs Majestés, et aux concerts de Viller-Street et de Charles Street, Covent-Garden, avec une basse continue à chaque chant pour le clavecin, théorbe ou basse de viole ; on y a ajouté une collection d'airs, composés pour deux flûtes, par différents maîtres. » Au milieu du titre se trouve une gravure signée Arthur, datée de 1682 : elle représente une table couverte du musique, quatre anges sont à concerter, en jouant du hautbois, de la flûte douce et de la flûte basse, le quatrième chante ; dans un cartouche on lit : *leçons pour la flûte.*

Notre volume renferme cinq livres ou cinq suites, aux dates ci-dessus indiquées. Purcell représente environ les deux tiers de ce recueil.

Titelouze (Jean).

Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant, par J. TITELOUZE, *chanoine et organiste de l'église de Rouen.*
A Paris, par Pierre Ballard, 1623.

In-4° oblong de 48 feuillets gravés.

Fétis n'avait sans doute pas vu ce volume qu'il consigne *sans date.* L'imprimeur Pierre Ballard était fils de Robert, le premier des Ballard.

Titelouze a dédié son œuvre à messire Nicolas de Verdun, conseiller du roi et président du Parlement. L'auteur dit dans sa préface qu'il *pratique d'une façon peut-être nouvelle non seulement quelques consonances, ains aussi des dissonances.* Il cite comme maître à suivre Glarean, et même plus loin, à propos du *diatessaron* (la quarte) il parle fort respectueusement de Pythagore et de Ptolémée. Titelouze était un contemporain de Du Caurray qu'il mentionne également. Après cette préface, les poètes (parmi lesquels Saint-Amant) chantent la gloire et le talent de Titelouze... en assez mauvais vers. Les plain-chants paraphrasés en style fugué par le musicien sont les suivants :

Ad cœnam agni providi.
Veni creator spiritus.
Pange lingua gloriosi.
Ut queant laxis.
Ave maris stella.
Conditor alme siderum.
A solis ortus cardine.
Exultat cœlum laudibus.
Annue Christe seculorum.
Sanctorum meritis.
Iste confessor.
Urbs Hierusalem beata.

Les diverses pièces de ce père des organistes français sont très remarquables et décèlent un fuguiste distingué.

Valet (Nicolas).

Le Secret des muses, par lequel on peut en peu de temps arriver à la vraye conoissance du vrai maniement du luth.

La deuxième partie a pour titre :

Le second livre de Tablature de Luth, intitulé le Secret des muses, contenant plusieurs belles pièces non encore ouyes par ci-devant, fort faciles et utiles pour tous amateurs. Ensemble plusieurs autres pièces mises en tablature selon la mode plus belle et plus facile qui se puisse trouver, entre autres quelques pièces mises pour jouer à quatre luts différemment accordez, par NICOLAS VALET (1), 1619.

Petit in-4° oblong.

Dans le petit discours qui précède la première partie, l'auteur s'excuse de donner à son tour un traité de luth après tant de capables, suffisants et graves auteurs ; mais ils ont écrit en termes si obscurs « que la jeunesse ni la plupart des amateurs de cet art n'y peuvent mordre ».

Le petit traité de luth qui précède la première partie n'a que trois pages, tout ce qui suit est de la musique de luth en tablature, il en est de même pour la seconde partie : *branles, ballets, bourrées, courantes, fantaisies, gaillardes, préludes, passemèzes, voltes*, et quelques chansons populaires, transcrites pour le luth. Voilà à peu près ce que renferme ce volume intéressant et rare.

Walter (Jean-Jacques).

Hortulus chelicus, das ist wohl gepflantzter Violinischer Lustgarten, darin allen Kunst Begierigen musicalischen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch curiose Stück und annehmliche Varietät gebahnet, auch durch Berührung zu weilen zwey, drey, vier seithen, auff der violin die lieblichste Harmonie erwiesen wird, durch JOHAN JACOB WALTER, *Churfürstl. Maintzis. Italiänischen secretario. Maintz, in Verlegung Ludovic Bourgeat*, 1694.

In-4° oblong.

Hortulus chelicus « c'est-à-dire petit jardin de plaisance bien planté (ou bien cultivé), du violon, dans lequel on fraye le chemin vers la perfection à tous les amateurs de musique, avides de science, par des

(1) On trouve ce nom écrit Vallet dans le titre courant de la seconde partie.

pièces curieuses et une variété intéressante ; où l'on fait entendre aussi la plus douce harmonie par l'attouchement de deux, trois, quatre cordes sur le violon, par Jean-Jacques Walter, secrétaire (pour l'italien) du prince de Mayence.

La première édition de cet ouvrage porte la date de 1688, avec le titre entièrement en latin, imprimée également à Mayence par Louis Bourgeat, nom qui a tout l'air d'être celui d'un Français. Notre édition n'est indiquée nulle part ; le biographe Walther en cite une de 1708 ; est-elle réelle ? je l'ignore. Ce qu'il y a de plus bizarre, c'est que dans la préface de ce *Hortulus chelicus,* Walter (l'auteur) dit que, cédant aux instances de ses amis, il publie enfin son œuvre, qu'il leur a promise à Amsterdam. Il cite ses *Scherzi di violino solo,* et ne souffle mot de cette première édition *de l'Hortulus ;* or, c'était bien le moment et l'endroit d'en parler. Quoi qu'il en soit, il nous paraît certain que ces 129 planches de musique gravée sur cuivre, ont servi au tirage des deux éditions, et leur examen se rapporte parfaitement à l'appréciation que Fétis a fait de cet ouvrage, et que nous reproduisons d'après son catalogue : « *Hortulus chelicus,* ouvrage extraordinaire, prodigieux, pour l'époque où il parut. On y trouve tout ce qu'on a cru inventer longtemps après dans l'art d'exécuter de grandes difficultés sur le violon. Les artistes les plus habiles du dix-neuvième siècle n'ont pas poussé aussi loin l'exécution de la double corde, et seraient obligés de faire une longue étude du duo fugué à deux violons, pour un seul, qui forme le n° 17 de l'œuvre.

« Walter est l'inventeur de l'accompagnement continu à cordes pincées, tandis que l'archet chante sur la seconde et sur la chanterelle, effet imité après lui, mais d'une manière bien moins soutenue et moins difficile. Ainsi que l'indique le titre, il se trouve dans cet ouvrage des pièces à deux, à trois et quatre parties pour un seul violon. Enfin la dernière pièce est une serenata *per un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, tue trombe e timpani, lira tedesca e harpa smorzata, per un violino solo.* Il faut ajouter que l'ouvrage est d'ailleurs intéressant au point de vue de la composition, et que l'harmonie en est écrite avec élégance et pureté. »

Le Prélude onzième, *Galli e Galline,* nous fait entendre alternativement les cris du coq et les gloussements de la poule, le morceau est très original. Il y a dans ce recueil des courantes, des sarabandes, des allemandes, des gigues. Le n° 15 a pour titre : *Scherzo d'augelli con il cuccu ;* le violon n'imite pas le rossignol avec des trilles (il n'y en a

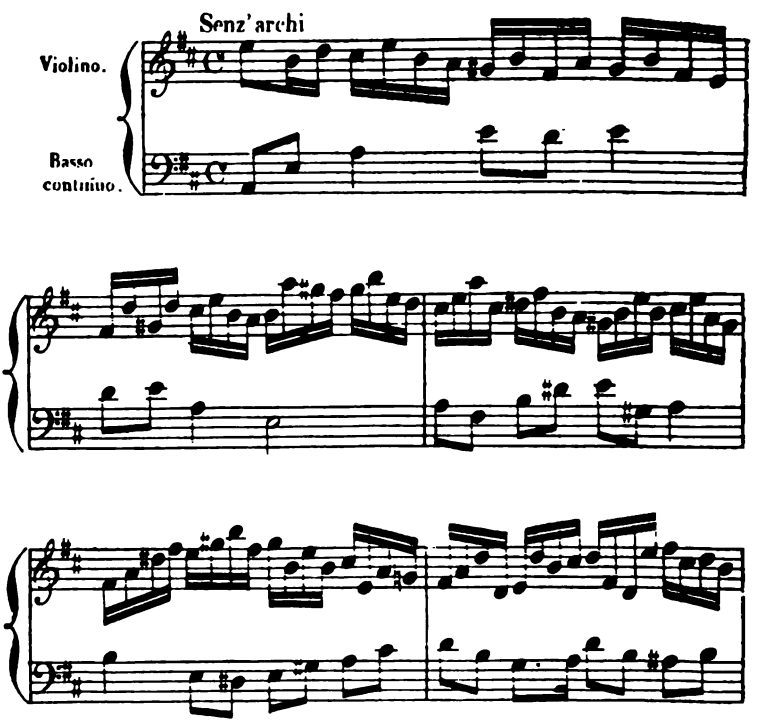
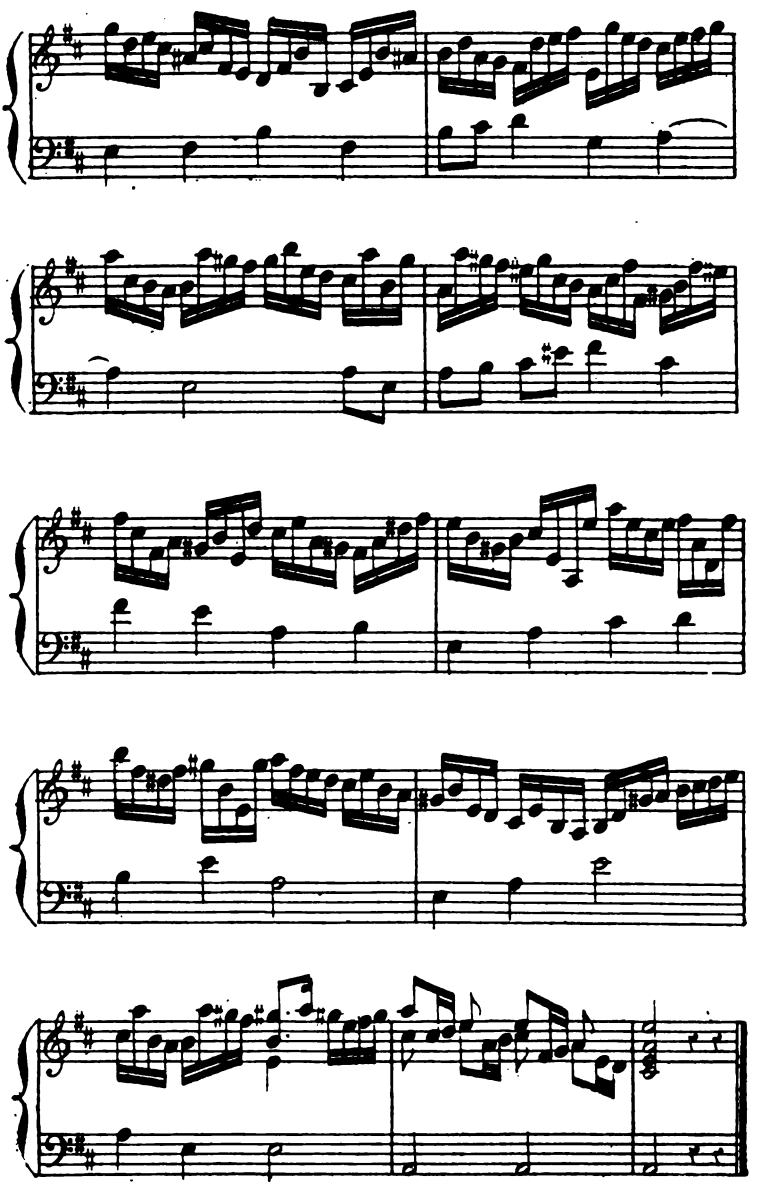
pas un seul dans tout le morceau), mais avec des traits, qui rappellent fort bien ce célèbre oiseau chanteur; le chant du coucou, dont on a abusé depuis, est présenté d'une façon intéressante.

Le n° 17, cité par Fétis, est une dispute entre deux violons par un seul, morceau très développé et réellement difficile; la partie de violon est écrite sur deux portées.

Nous reproduisons l'introduction du n° 22 *Leuto harpeggiante e Rossignuolo :* ce morceau produirait probablement de l'effet encore aujourd'hui; la partie du rossignol, qui suit le pizzicato, est naturellement *con l'arco.*

Le morceau final (*Serenata*) qui imite divers instruments est la pièce la plus développée du recueil de Walter, elle est des plus curieuses et des plus étonnantes.

LEUTO HARPEGGIANTE E ROSSIGNUOLO

Par WALTER.

Zipoli (Dominique).

Sonate d'intavolatura per organo, e cembalo. Parte prima. Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni postcommunio e pastorale, dedicate all' Illustrissima et eccellentissima signora D. Maria Teresa Strozzi, principessa di Forano, da DOMENICO ZIPOLI, *organista della chiesa del Giesu di Roma. Opera prima.*

In-4° oblong 63 pages de musique gravée.

Après le titre il y a l'épître dédicatoire, renfermée dans un grand cartouche ; elle est signée « le 1er janvier 1716 ».

A la page 36 on trouve le titre suivant : *Parte seconda : preludii, allemande, correnti, sarabande, gighe, gavotte e partite.* Zipoli est un des oubliés de Fétis; les quelques lignes de renseignements qui suivent, sont d'après M. Farrenc : Dominique Zipoli, organiste de l'église des jésuites à Rome, naquit vers 1675 à Nola, dans le royaume de Naples. Il était fils d'un maître de musique du chœur de la cathédrale de cette petite ville. Il fut admis comme élève au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, où il eut pour maître F. Provenzale. Sorti de cette école en 1696, il alla à Rome, où il finit par se caser comme organiste.

L'exemplaire du Conservatoire, relié en maroquin avec des petits fers délicats et fins sur les plats, porte les armes des Strozzi, et est selon toute probabilité l'exemplaire offert par l'auteur à Maria Teresa Strozzi.

FIN DE LA TROISIÈME PARTIE.

TABLE ANALYTIQUE.

	Pages.
Accademici filaschici	330
Accents d'église	210
Accord du clavecin	90, 106
Achaintre	280
Achleitner	353
Acoustique	155
Adam de Fulde	142
Adam, le père	XII
Adam (Mme Adolphe)	XXVI
Adelbold	137
Agrippa d'Aubigné	306
Air de la clochette	203
Airs avec accompagnement	314, 317
Airs de danse	321
Albert Dürer	249
Albion and Albanius	347
Alcuin	134
Allegri	161
Alypius	190
Amyot	226
Andrieu	XVII
Andrisca	365
Anecdotes sur la musique	265
Ane de Balaam (l')	199
Antiphonum	242
Apogée de la musique	232
Archicembalo	282
Aribon	138
Aristote	226
Aristoxène	190
Arnulphe de Saint-Gillen	141
Arpicorde	231
Aurélien	135
Auteurs cités en nombre	222, 223, 256, 257, 262, 267, 268, 273, 279
Bacchius	190
Ballet de la reine	304
Ballets	71, 72, 166, 206
Baltazarini	305
Banchieri	266
Bassanelli	230
Basse chiffrée	222, 232, 233, 236, 257
Basse de viole	225
Basson	196
Beaulieu (de)	306
Beaujoyeux	260
Beck (C.)	158
Becker (C. F.)	353
Beethoven, symphonie de Vittoria	XXI
Bellum musicale, entre le plain-chant et le chant mesuré	258
Bentivoglia (la)	327
Bergeries	340
Berlioz	XXIII, 317
Bernard (saint)	139
Bernon	138
Bibliothèque de prêt	XXX
Biographie musicale	187
Biraga (la)	327
Bocédisation	67, 235, 256
Boëce	124, 214, 254
Boesset, *chanson à 4 voix*	196, 199
Boieldieu	XIX
Bombarde	285
Bottée de Toulmon	XVIII
et suivantes	271, 274
Brant (Sébastien)	402
Breitkopf	177
Brumel (*Benedictus*)	112
(*Sanctus*) 179, (*Hosanna*)	214
Budrius (Barthélemy)	375
Burette	226
Callary	XXV
Calvisius (traité de chant)	203
Cambert	319, 348
Campion	225
Canon de Brumel	112
Canons énigmatiques	51, 52, 147, 262
Cantiques	228, 329, 364
Cantor	257
Canzonnette	203
Capella (Martianus)	190
Carillon	158, 197
Carpentras	XXVIII

Pages.

Cassiodore. 134
Castagnettes. 197
Castration. 276
Catelani. 373
Celler. 306
Cervelats. 196
Chalumeau. 196
Chanson d'Ève. 66
Chansons. 131, 336
Chansons allemandes. 120
Chansons à trois voix. 336, 342, 401, 413. 428
Chansons espagnoles. 255
Chant. 235, 240, 269, 276, 293, 295, 334, 362
Chant ambrosien. 223
Chant chez les divers peuples. . . . 3
Chanteurs dans l'antiquité. 269
Chanteurs et chanteuses sur le livre. 3
Chant expressif. 318
Chantres. 177
Chants sacrés 301, 322, 326, 330
Chapelains-chantres de Rome. 6
Charles Ier, son portrait. 361
Charlonière (de la). 199
Chiffre 7. 247
Chiodino. 154
Chœurs. 233
Chœurs doubles, leur disposition à l'exécution. 265
Chorus. 285
Cimbales. 197
Cionacci. 85
Cistre, voyez *Sistre*.
Cithare. 161, 192, 226
Claquebois. 196
Clareta. 13
Claudin. 199
Clavecin. 161, 208, 231. 284
Clavecin, pièces diverses. 431, 433, 435, 439, 444, 446, 450, 455, 457, 458, 460, 464, 472, 476, 479, 481, 483, 488, 491
Clavicorde. 231, 284, 286
Clavicyterium. 15, 284
Clés. 289
Cloches et clochettes. . . . 185, 197, 285
Coffin. 199
Collaert. 264
Collection Bottée de Toulmon xx
Colore, coloratura. 210
Coma. 262
Compositeurs reproduits par Glaréan. 145

Pages.

Composition. 279
Composition en 1660. . . . 173, 178, 236
Concert d'Esculape (le). 356
Concerts. 233
Contrebasse. 444
Contre-point. 295
Cordes filées. 286
Cornemuse. 196, 197, 230
Cornets. 230
Cornets à bouquin. 196, 230, 285
Costa. 337
Cotton (J.). 139
Courtaux. 196
Coussemaker (de). xxvii
Cousu (Antoine de). 199
Cymbales. 168
Danse. 71, 199, 200, 206
Danse à l'église. 27
Daphné, pastorale de Gagliano. . . 334
David (Félicien). xxiii
Dédicaces. 307
Définition bizarre de la musique. . 251
Dépôt légal. . . . . xx, xxii
Des Entelles. xv
Diapason d'église. 230
Dictionnaire des termes de la musique au quinzième siècle. 274
Dièse. 279
Diésis. 241
Diminutions. 306
Diruta. 294
Dodecachordon de Glaréan. 43
Eberhardt. 139
Echelette. 196
Écho. 165
Écho merveilleux. 236
Enfants de chœur. 234
Engelbert. 139
Énigmes musicales. 78
Epinette. 89, 94, 196, 275
Euclide. 190
Euridice de Caccini. 349
Evoae. 26, 85
Fables en musique par Corrette. . . 449
Fac-simile de musique, neuvième au treizième siècle. 88
Fagot. 196
Fagotto d'Afranio. 6
Farrenc. xxvi
Figures bizarres. 118
Flageollet. 197
Fludd (Robert). 139

Pages.

Flûte. . . . 46, 106, 197, 226, 235, 285, 287
Flûte de Pan. 196
Flûte suisse. 14
Fontaines de Versailles (les), ballet. 356
Forcadel. 107
Forster (Sébastien). 369
Framery. xii
Franc archer (le). 396, note. 400
Francœur. xvii
Francon. 140
Frères Bohêmes et Moraves. 290
Frottole. 466
Fugue. 224, 227
Fugue d'ivrogne 54
Fugue du chat. 480
Fux. 205
Gabrielli. 95
Gaillarde. 30
Galilée. 194, 297
Galle (Philippe). 264
Gamma, son origine. 224
Gamme. 21, 36, 67, 105, 148, 235, 266, 286
Garlande. 139
Gaudence. 190
Genet (Elzéar). 323
Gilles (J.). 140
Giroust. . . . . x, xvi
Giustiniani. 233
Gnomon. 123
Gogavino. 245
Gori. 103
Gravure de la musique. 336
Guérin. 352
Gui d'Arezzo. 137, 209, 266
Guide-mains. 451
Guillaume (saint). 138
Guimbarde. 196
Guitare. 196, 221, 480, 487
Gumpelzhaimer. 114, Trio. 151
Habert. 199
Hackbrett. 284
Haendel. 188, 349
Handl (Jacob). 233
Harmonice musices Odhecaton. . . 372
Harmoniques de Ptolémée. 245
Harpe. 196, 208, 230
Hautbois. 196, 285
Haydn (J.) et la vera Costanza. . . xxviii
Henry le jeune. 197
Hermann. 138
Hexacorde. 67, 79, 124
Heyden (Sébald). 111

Pages.

Histoire de la musique. 238, 266
Hitzler (Daniel). 256
Homme armé (l'). 78, 274, 380, 394
Hommey (Jacques). 253
Hordisch (Lucas). 309
Horloge musicale. 117
Horoscope du parfait musicien. . . 194
Hortulus chelicus. 494
Hucbald. 135
Hymnes et séquences. 292
Impression de la musique. 321
Instruments à anches. 226
Instruments à cordes. 269
Instruments à vent. 269
Instruments d'accompagnement. . . 233
Instruments de musique. 83, 117, 132, 161, 170, 182, 189, 196, 204, 207, 228, 231, 235, 238, 287, 290. 294
Instruments harmoniques. 195
Instruments mécaniques. 275
Intervalles. 238
Intervalles (noms latins). 179
id. (noms grecs). 241
Inventeur (l') du *si*. 247
Isidore (saint). 134
Jean de Muris. 141
Jérôme (saint). 285
Josquin Després. 321
Jubal. 12
Jupiter. 227
Justiniane. 115
Kammerton (diapason de la musique de chambre). 230
Keck. 142
Labyrinthe musical. 236
La Chesnaye. 306
Lalande (de). 329
Lauraguais (de). ix
Le Febvre. 82, 109
Leroy. xxiii
La Liberazione di Ruggiero. 319
Liturgie allemande. 142
Lossius. 181
Louis XIII. 462, 197, 218
Lucca (Mme) de Milan. xxvii
Lully. 188, 260, 432
Luth. 15, 42, 80, 130, 161, 185, 196, 208, 230, 251, 284, 286, 465, 467, 485. . . 493
Luther. 24, 84, 160, 363
Luxbella. 201
Lyra, traducteur d'Ornithoparchus. 210
Lyre. 102, 207, 230, 248, 284

Pages.

Lyre à archet. 196
Madrigaux. 282, 302, 328, 333, 335, 340, 349, 367, 371, 405, 415, 425. 427
Madrigaux en canon. 302
Main de Guido. 158, 223, 283
Maintenon (Mme de). 329
Malcior de Worms. 291
Maltivoglia (la). 327
Mandore. 161, 196
Marchetto. 141
Margarita philosophica. 250
Marot (Clément). 343, 345
Masson. 208
Mauduit (Jacques). 197
Maugars. 95
Megel (Daniel). 403
Mélicerte de Molière. 335
Melissus. 343
Melopeo o musico perfetto. 297
Ménilmontant (chants religieux de). 330
Mépris de l'état de musicien. 193
Messe allemande de Luther. 332
Messes. 303, 323, 334, 369, 372
Messes sur des thèmes populaires. . 323
Métrique. 211, 255
Micrologue de Guido. 263
Mimes. 103
Minerve musicale. 247
Missodia. 257
Mode peregrinus. 54
Modes grecs. 18, 38, 144, 148, 268, 293, 295
Mœuf. 218
Monocorde. 161, 276, 284, 295
Monodie. 317
Moreau. 329
Morphy (de). 165
Mortaro. 95
Motets 313 327, 371, 426
Moulinié. 190
Mouton, luthiste. 485
Nuances. 148, 170, 268
Musette. 196, 285
Musiciens napolitains. 80
Musique. 22, 173
Musique à l'église. 277
Musique avant le déluge. 238
Musique céleste. 187, 220
Musique de chambre. 317
Musique des mondes. 170, 224, 288
Musique géométrique. 278, 296
Musique grecque. 101, 129
Musique médicale. 119, 147, 162

Pages.

Musique merveilleuse. . . . 164, 165, 239
Musique morale. 80
Neumes. 133
Nicet (saint). 134
Nicolo Isouard. XVI
Nicomaque. 190
Noels. 357, 434, 446
Nombres proportionnels des intervalles. 213, 216
Nomes. 226
Notation. . . 104, 126, 161, 247, 292, 296
Notation proportionnelle. 177, 180, 289. 293
Notes. 17, 80, 168
Notes d'agrément pour le clavecin. 440
Notes gravées sur bois. 126
Notker. 135
Odes d'Horace, musique de Hofheimer. 352, 354
Odon. 136
Olympe. 226
Orchestre (en 1600) 34, 49, 78, 96, 233, 319
Orchestre et chœur en 1700. 266
Oreille. 75, 191
Orgue. 75, 91, 146, 161, 196, 208, 230, 231, 285, 435, 442, 474, 476, 493. . . 498
Orgue à quarts de tons. 282
Orgue hydraulique. 75, 288
Orlandino. 337
Ornements du chant. 318
Ottenfels (le baron d'). . . . . XIII, XIV
Ouvrard. 280
Palchetto. 253
Pallas modulée. 246
Pamhon (saint). 133
Panseron. XXVIII
Pantomimes. 287
Paraphonum. 242
Patin (Jacques). 306
Patouille 196
Pavane. 28
Péan épithalame 244
Pena. 107
Perne. 270
Petrucci. XXVIII
Phagotus d'Afranio (reproduction) 8. 9
Phlongus. 143
Pièce satirique contre le pape. . . . 406
Pieces pour quatuor à cordes. . . . 328
Plain-chant (son histoire). 205
Planètes et consonances. 193, 196

Pages.

Plantade (Ch.-H.). xxv
Platterspiel. 285
Pléiade musicale. 47
Poisson (Nicolas). 93
Poliphant. 225
Polyorganodie. 229
Positif 285
Pougin 449
Prænestinus. 371
Prolation. 13, 71, 170, 293, 295
Proportions des intervalles. 127, 170, 243. 252
Psalmodie. 134
Psaltérion. 284
Psaume de Goudimel. 343
Psaumes. 132, 185, 192, 228, 269, 290, 328, 332, 343, 361. 364
Ptolémée. 254, 255
Pythagore et son enclume. 16, 124, 125, 146, 207. 295
Quarte (de la). 214, 218, 296
Quintilien (A.). 190
Quodlibet. 233
Rachetti. 230
Racquet (organiste). 199
Rapimento di Cefalo de Caccini. . . 318
Razzi et les laudi spirituali. 360
Reber (Henri). xxviii
Rebube (guimbarde). 197
Régale. 196, 285
Réginon. 136
Remigius. 70, 135
Répétitions de mots. 312
Rhée et Cybèle. 269
Ricordi. 337
Ripieno. 233
Ritornella della Romanesca (Ghizzolo). 341
Roca (D. Joaquin-Martinez). 205
Roze (l'abbé). ix
Rumpelfass. 285
Rythme. 102, 236, 254
Sacquebute (ou Sacqueboute). . . . 196
Saint-Lambert. 452
Salinas. 111
Salmon. 306
Salomon (E.). 140
Sambuca linea. 86
Santina (la). 327
Sapho. 226
Sarabande chantée de M. de la Barre. 308
Satire contre la musique. 252

Pages.

Schema. 233
Schlecht. 260
Schmid (Anton). 372
Schœlcher (sénateur). xxv
Schriary. 230
Senecé (Antoine de). 260
Senfl. 351
Sept auteurs grecs traduits (les). . . 280
Sérénades. 277
Serpent. 196
Si dans la gamme. . . 39, 62, 67, 247, 256
Sifflet. 285
Signes pour la mesure. 180
Sistre. 37, 60, 196
Société philharmonique de Vienne. xix
Son. 46, 165
Sonata. 233
Songe de Scipion. 214
Stevin (Simon). 208
Sordini. 230
Strambote. 406
Suse, suse, berceuse d'Ève. 66
Suzanne un jour (chanson). . . 216, 219
Symphonia. 232
Symphonies de M. de Lalande. . . . 352
Tablature. 15, 45, 130, 196, 221
Tambour. 197
Tapon-Fougas. 252
Tarentule. 163
Tempérament. 90
Temple de la musique. 116
Thamyris. 226
Théâtre antique. 103
Theoger. 138
Théorbe. 436, 439, 449
Thesaurus musicus. 492
Toinan. 433, 436
Timée de Platon. 226
Tinctor (*Kyrie*). 271
id., date de son traité. 273
Tonal de saint Bernard. 253
Ton divisé en cinq parties. 86
Tons, leurs noms grecs. 240
Tournebout. 196, 285
Traité de Psellus. 239
Trio pour voix de femmes (A. Stabile). 338
Tritonius. 180
Trombones. 230, 237, 285
Trompes. 196
Trompettes. 196, 197, 230, 285
Tympanon (Hackbrett). 208
Utendal. 140

	Pages.
Vagans	168, 257
Valeurs de l'ancienne notation	293, 295
Verdi et Dom Carlos	XXIX
Vernarecci	373
Viadana	105, 106
Villancico	165
Vielle	284, 445
Vincent	XXV
Vinette	233
Violes. 15, 80, 102, 161, 185, 196, 225, 230, 235, 284, 467	490
Viollet-le-Duc	1
Violon	196, 285, 442, 494
Violoncelle	443
Virginale	284
Voix	76, 161, 230, 266
Wackernagel	332
Wallis	245
Werckmeister	265
Zampogna	443, 445, 448
Zarlino	79, 216, 255, 268, 294
Zitter	208, 230
Zuchelli	337

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE.

TABLE

DES EXEMPLES DE MUSIQUE.

	Pages.
Canon du Brumel, à 2 parties	112
Trio de Gumpelzhaimer	151
Petits airs contre la tarentule	163
Chanson de Louis XIII	197
Suzanne un jour, à 4 voix	219
L'homme armé, d'après Tinctor	274
Air de la clochette du Ballet de la Reine	305
Sarabande chantée, de M. de la Barre	308
Thèmes populaires de messes farcies	324
Trio d'Annibal Stabile	338
Ritornella à 4 voix, de Ghizzolo	341
Psaume de Goudimel	345
Ode à Lydie, de Hofhaimer	354
Chœur à Bacchus, de l'Andrisca	366
L'homme armé, à 4 voix, de Josquin	394
Le Franc-Archer, à 4 voix	396
Fragment d'une pièce de Reuchlin	403
Sonnet italien, à 4 voix	410
J'ai vu le cerf du bois, à 5 voix, de Vecchi	417
Le bois est effeuillé, à 4, voix par Gerle	470
Pièce de violon, de J.-J. Walter	496

FIN DE LA TABLE DES EXEMPLES DE MUSIQUE.

TABLE DES PLANCHES.

	Pages.
Phagotus d'Afranio, PLANCHES I et I *bis*.	8 et 9
Portrait d'Aiguino, PL. II.	19
Portrait de Baron, PL. III.	43
École de Bonaventura, PL. IV.	57
Dessin d'une grotte d'Orphée; tiré des *Raisons des forces mouvantes*, de Salomon de Caus. PL. IV *bis*.	74
École de Gafori, PL. V.	129
Portrait de Gumpelzhaimer, PL. V *bis*.	149
Portrait de J. Blow, PL. VI.	315
Portrait de Castaldi, PL. VII.	437
Portrait de Frescobaldi, PL. VIII.	461

FIN DE LA TABLE DES PLANCHES.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

PRÉFACE..... I

Notice sur la bibliothèque du Conservatoire..... V

PREMIÈRE PARTIE.

TRAITÉS, DOCUMENTS ET ÉCRITS DIVERS SUR LA MUSIQUE, LA DANSE ET LES INSTRUMENTS..... 1

Aaron. — Adami. — Afranio. — Agricola. — Agrippa. — Aiguino. — Alard. — Alsted. — Alypius. — Andrea di Modona. — Arbeau. — Aristide Quintilien. — Aristote. — Aristoxène. — Artusi. — Athénée. — D'Avella. — Bacchini. — Bacchius. — Banchieri. — Bannius. — Baron. — Bartholini. — Bartoli. — Baryphonus. — Bedford. — Benelli. — Berardi. — Beurhusius. — Boèce. — Bonaventura. — Bononcini. — Bossius. — Bottrigari. — Burmeister. — Buttstett. — Calvisius. — Cantorinus. — Capella. — Caroso. — De Caus. — Casserius. — Cerone. — Cerreto. — Chiavelloni. — Cinciarino. — Cirvelus. — Cochlæus. — Coferati. — Collaert. — Colonna. — Compendium. — Crivellati. — Danjou. — De musica. — Denis. — Despons. — Descartes. — Diruta. — Divers traités. — Doni A. et Doni J. B. — Elst (Vander). — Erculeo. — Euclide. — Faber J. — Faber G. — Faber H. — Fabrici. — Flud. — Fœnisca. — Foliani. — Forcadel. — Franckenau. — Freigius. — Froschius. — Gafori. — Galilei. — Garzoni. — Gaudence. — Gerbert. — Glaréan. — Grammateus. — Gresemund. — Gumpelzhaimer. — Guzman. — Herbst. — Holder. — Holthusius. — Hugo de Reutlingen. — Keppler. — Kirchenordnung. — Kircher. — Lambranzi. — Lampadius. — Lampe. — Lanfranco. — Lauremberg. — La Voye Mignot. — Lippius. — Listenius. — Lorente. — Lossius. — Luscinius. — Mace. — Magius. — Marinati. — Marino. — Mattheson. — Mauburnus. — Meibomius. — Mengoli. — Mersenne. — Missale Romanum. — Monserrate. — Morley. — Musicæ Rudimenta. — Nassarre. — Negri. — Nicomaque. — Nierop. — Nivers. — Ornitoparchus. — Osio. — Ouvrard. — Paduanius. — Pancrace. — Papius. — Parran. — Pausanias. — Pellegrini. — Penna — Perego. — Picerli. — Picitono. — Playford. — Plutarque. — Pontio. — Prætorius. — Prasbergius. — Printz. — Prose. — Psellus. — Ptolémée. — Puteanus. — Quercu. — Quirsfelden. — Reisch. — René François. — Salvator Rosa. — Rossi. — Saint-Bernard. — Salinas. — Sartorius. — Schott. — Sébastien C. — Senecé. — Solèr. — Spangenberg. — Stradan. — Steffani. — Tevo. — Thuring.

— Tigrini. — Til. — Tinctor. — Todini. — Treu. — Uberti. — Valla. — Vanneo. — Villoteau. — Vicentino. — Vincentio. — Virdung. — Vossius. — Walliser. — Woldermann. — Wollick. — Wympheling. — Zacconi. — Zarlino.

DEUXIÈME PARTIE.

Pages.

PSAUMES, CANTIQUES, MADRIGAUX, PARTITIONS RARES, ETC... 301

Aichinger. — Asola. — Baldradi. — Beaujoyeulx. — Barre (De la). — Berchem. — Blow. — Buoni. — Caccini. — Cancionès. — Caprioli. — Carpentras. — Casati. — Casini. — Childe. — Cifra. — Colasse. — Colonna. — David F. — Enchiridion. — Fabri. — Ferabosco. — Filippucci. — Gagliano. — Gurdane. — Gero. — Ghirlanda. — Gorzanis. — Goudimel. — Grabu. — Grandi. — Hasler. — Hofheimer. — Kapsperger. — Lalande. — Lassus. — Laudi spirituali. — Lawes. — Le Jeune. — Leoni. — Lossius. — Lusson. — Macropedius. — Marenzio. — Mazza Ferrata. — Melodiæ Prudentianæ. — Monferrati. — Monte (F. de). — Monteverde. — Palestrina. — Passarini. — Petrucci. — Pinello. — Primavera. — Reuchlin. — Reusner. — Rhaw. — Sachs (Hans). — Sacrarum Symphoniarum continuatio. — Schütz. — Sixt de Lerchenfels. — Silvani. — Speth. — Trojano. — Vecchi. — Verdelot. — Vinaccesi. — De Wert. — Zappasorgo.

TROISIÈME PARTIE.

ÉCOLES D'ORGUE, DE CLAVECIN, DE VIOLE, DE LUTH, DE GUITARE..... 431

D'Anglebert. — Balbastre. — Benda. — Boyvin. — Cardonne. — Castaldi. — De Chambonnières. — Corrette. — Couperin. — D'Agincour. — Dandrieu. — Daquin. — Delair. — Duphly. — Durante. — Frescobaldi. — Frohberger. — Fuenllana. — Geminiani. — Gerle. — Guillemain. — Handel. — Jullien. — The Ladys entertainment. — Le Bègue. — Lully. — Marpurg. — Martini. — Mattheson. — Merulo. — Milioni. — Mondonville. — Mozart. — Muffat. — Paradies. — Pellegrini. — Rameau. — Sanz. — Scarlatti. — Simpson. — Smith. — Tenducci. — Thesaurus musicus. — Titelouze. — Valet. — Walter. — Zipoli.

TABLE ANALYTIQUE..... 499

TABLE DES EXEMPLES..... 505

TABLE DES PLANCHES..... 507

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATA.

Page	ligne	au lieu de :	lisez :
47	5	*auctore*	*auctiore*
54	18	*accuratissime que*	*accuratissimeque*
60	11	*Mediolani, Palatinæ academiæ;*	*Mediolani; Palatinæ academiæ*
61	22	*huc*	*hoc*
61	25	*suppediter*	*suppeditet*
75	28	*Casserius*	(Cet article doit précéder l'article *Caus*)
75	30	*utrumque*	*utramque*
82	27	*de in*	*dein*
94	15	mutations	muances
101	19	*reteram*	*veterem*
104	18	Saint-Aurèle	saint Aurèle
109	20	*pugna,*	*pugna*
118	7	*tentæ*	*tentatæ*
125	19	*augto*	*Aug^to*
125	27	seigneur	Signer
129	32	Maleguli	Meleguli
137	18	*musica micrologus*	*musica. Micrologus*
139	30	*admotensis*	Engelbert, abbé d'Admont (en Styrie)
146	26	*ejusdem que*	*ejusdemque*
157	21	*istos,*	*istos*
160	34	*adeo que*	*adeoque*
161	1	*omnipœne*	*omni pœne*
163	19	cimbalu	(Le *mi* qui commence cette mesure doit être pointé.)
164	10	*prodigiosarum*	*prodigiosorum*
167	20	*succincte e*	*succincte et*
174	3	Παρέργως	παρέργως
188	27	*sacrarium*	*sacrarum*
188	31	*biblyoholarum*	*bibliopolarum*
215	34	*corame*	*coram te,* à trois voix
227	32	*Hodierni artis*	*Hodierni sæculi usurpatione; ipsius denique Musica artis observatione*
234	15	claire et	claire du plain chant et de la musique, etc.
239	30	ἠυριβωμένη	ἀκριβωμένη
247	18	*iter nonianum*	*Iter Nonianum*
248	8	*per quam*	*perquam*
248	12	*Mediolanensis*	*Mediolansium*

Page	ligne	au lieu de :	lisez :
254	12	*acrationis*	*ac rationis*
259	6	*ergo ut decet candide*	*ergo, ut decet, candide, etc.*
275	29	*Methodice*	*methodice*
288	30	*Patria*	*patria*
327	21	*et sacerdotis Prædti*	*et sacerdotio præditi Moduli, etc.*
351	19	*excellentes*	*excellentis*
351			Supprimez entièrement la dernière ligne de la page (note).
352	1	(contenant)	L'éperon d'or était une dignité romaine. Remplacez ce mot et ceux qui suivent par : rempli des témoignages des hommes les plus savants sur le même Paul.
362	30	*templis Deo*	*templis de Deo*
396	dernière	p r	par
454	22	pr	pr
454	25	*Agard,*	*Agard* (1),
456	16	années, après	années après,
460	21	gravées	gravé
468	4	droigter	doigter
493	16	Du Courray	Du Caurroy

FIN DE L'ERRATA.

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE :

PARIS DILETTANTE au commencement du siècle, par ADOLPHE JULLIEN. Un vol. in-8° carré de plus de 400 pages, orné de 30 gravures sur bois, et fac-simile de dessins originaux conservés aux Archives de l'Opéra. Prix : broché ..... 7 fr. 50

Il a été tiré 25 exempl. sur papier du Japon (n°s 1 à 25) au prix de 25 fr.

Il a été tiré 50 exemplaires sur papier de Hollande (n°s 26 à 75) au prix de..... 15 fr.

LA COMÉDIE A LA COUR, les théâtres de société royale pendant le siècle dernier, la duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux, madame de Pompadour et le théâtre des petits cabinets, le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon, par ADOLPHE JULLIEN. Un volume in-4°, carré, de 400 pages imprimées en caractères elzevirons, couverture rempliée, orné d'un frontispice en chromolithographie, de 8 gravures en taille-douce, eaux-fortes, et de 18 gravures sur bois, d'après les tableaux et portraits originaux de l'époque, et de 20 cartouches, en-tête et culs-de-lampe, expressément composés pour l'ouvrage sur des motifs du XVIII^e^ siècle.

Sur papier teinté; prix : broché..... 25 fr.

Relié amateur..... 45 fr.

Tirage de luxe.

Il a été tiré, pour les amateurs, 100 exemplaires numérotés à la presse avec double suite de gravures en sanguine, avant la lettre, et en noir, savoir :

15 exemplaires sur japon, des manufactures impériales, numérotés de 1 à 15, à..... 100 fr. *Épuisé*

40 — sur papier de Chine, numérotés de 16 à 55, au prix de..... 80 fr.

45 — sur papier de Hollande Van Gelder, numérotés de 56 à 100, prix..... 50 fr. *Épuisé*

100 exemplaires.

Typographie Firmin Didot. — Mesnil (Eure).